

CINDY SHERMAN

Schichtwechsel

Die Puppe ist auch eine zentrale Figur der fotografischen Arbeiten Cindy Shermans. Dennoch inszeniert sie sich in ihren früheren Serien (wie in den „Busriders“ [1976], den „Film Stills“ [1977-80], den „Rear screen projections“ [1980] und „History Portraits“ [1989-90]) „selbst“ als endlos variable Protagonistin vor der Kamera. Mit Hilfe von Schminke, Maskerade und schließlich auch in der Kombination mit künstlichen Körperteilen vollzieht sie ihre Verwandlungen. Im Vorfeld werden die genannten Serien im Hinblick auf ihre strukturelle Analogie zum fotografischen Bild der Puppe befragt. Prinzipien der Zitation, der Pose und des Fragments werden dabei im Vordergrund stehen. In einem ersten Schritt wird ein Schichtungsverfahren der verschiedenen Bildebenen herausgestellt, das Sherman immer wieder in modifizierter Form einsetzt. Im Zuge multipler Referenzstufen, die wir im Akt der fotografischen Betrachtung nachvollziehen, erweist sich das vermeintlich Vorfotografische als medial geprägte Wirklichkeit. Diese Irritation implizieren Shermans spätere Puppenbilder gleichermaßen. In einem zweiten analytischen Durchgang wird die Inszenierung des „Selbst“ fokussiert: Die multiple Identität Shermans demonstriert, dass das Künstlerinnen-Ich, ebenso wie die Instanzen des „natürlichen“ Körpers und Geschlechts, fragwürdig werden. Warum dies gleichsam zum Bildnis der Puppe führen muss, wird in diesem Zusammenhang zu klären sein.

Die Serie der „Untitled Film Stills“ (Abb. 105) ist vielfach diskutiert worden.¹ Als „weibliche“ Hauptdarstellerin mit unterschiedlichen Ver-

1 Die bisherigen Untersuchungen zu den „Film Stills“ widmen sich vor allem der Analyse der Codierungen, unter die auch die fotografischen Mittel gefasst werden. So stellt Krauss die Frau als Produkt der Signifikanten heraus. Durch die Veränderung der Signifikanten (der Wahl des Ausschnittes, des Grades der Bildschärfe etc.) entsteht eine jeweils andere „Identität“. (Vgl. Rosalind Krauss: Cindy Sherman: 1975-1993, a.a.O., S. 16-61.) Auch der fotografische Apparat wird als Träger von Codierungen herausgestellt. Mit Rückgriff auf Kaja Silvermans Interpretation der „Film Stills“ und Jonathan Crarys Feststellung, dass unsere Sehweise von optischen Geräten bestimmt wird, stellt Susanne Lummerding die Kamera als Apparat für die Subjektkonstituierung heraus. Sie versteht die Kamera jedoch nicht als bloße Metapher für den Blick

kleidungen ausgestattet, posiert Sherman vor wechselnden Settings. Die „Film Stills“ vermitteln jedoch nicht den Eindruck, in die „Wirklichkeit“ zu schauen, vielmehr erwecken der Titel der Serie sowie die fotografischen Szenen die Erwartung, ein Filmstandbild zu sehen, das wiederum verspricht, Momentaufnahme eines bestimmten Films zu sein. Doch bereits traditionelle Filmstandbilder sind Illusion, es sind inszenierte Aufnahmen, die mit den szenengleichen Bildern des Films nicht identisch sind. Wie Sykora betont, stehen die Standbilder lediglich metaphorisch für den filmischen Einzelkader. Die Referenz des Standbilds auf den Film funktioniert nicht im Bild zu Bild-Bezug, sondern in der Relation zum ganzen Film.² In ihrer Fotoserie konfrontiert uns Sherman jedoch nicht mit „echten“ Stills, vielmehr imitiert sie das Genre der Filmstandbilder samt der sich vermeintlich hinter den Einzelbildern verbergenden Referenzen auf die Filme selbst. Dabei zitieren die fiktiven Szenen vertraute Bilder unseres Filmgedächtnisses. Sherman spielt auf die stereotypen „Charaktere“ des Hollywood-Films der 50er und 60er Jahre an, allerdings ohne einen bestimmten Film zu kopieren. Unsere Referenzsuche findet keinen Halt und könnte sich endlos fortsetzen – auch die „Untitled Film Stills“ funktionieren demnach als Poesie-Erreger bzw. als „Pose“: In ihrer Analyse zu Shermans Film „Office Killer“ aus dem Jahr 1997 stellt Sykora ebenfalls fest, dass viele Einstellungen des Films an die fotografische Serie der „Film Stills“ erinnern. Die vermeintlich vertrauten Szenen würden gleichsam als Pose funktionieren, die die BetrachterInnen animiert, sich auf die endlose Suche nach Außenreferenzen zu begeben.³ Somit würden zum einen die Fotografie – das Medium des fixierten Augenblicks – und zum anderen der metaphorisch stillgelegte frozen moment der Film-Standbilder, der vorgibt, die gesamte Narration des Films

(dies ist hier im Sinne Lacans zu verstehen. Wie er erläutert, entsteht das Subjekt erst über ein „Gesehen-Werden“, es posiert vor einer imaginären Kamera.), vielmehr ist der Blick immer zugleich mit dem jeweiligen kulturellen Bildrepertoire verknüpft, welches die Repräsentations- und Wahrnehmungsstruktur einer Gesellschaft bestimmt. Die Struktur technologischer Apparate impliziert diese Verschränkung und ist daher mitbestimmend, die Illusion eines autonomen Subjekts aufrechtzuerhalten oder umgekehrt seine Kontingenz erfahrbar zu machen. Lummerding betont, dass daher ein technologischer Apparat nicht nur von seiner Funktion, sondern auch von seiner Bedeutung her betrachtet werden muss. Vgl. Susanne Lummerding: „Darüber im Bild sein, im Bild zu sein“. In: Camera Austria 62/63 (1998), S. 53-60, insb. S. 54 ff.

- 2 Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“, a.a.O., S.111 ff.
- 3 Vgl. zum Begriff der Pose auch das Kapitel „Zentrität und Exzentrität als simultanes Prinzip“, S. 96.

in einem Moment festzuhalten, durch die „Pose“ dupliziert.⁴ Über das Verwirrspiel, das Shermans Serie der „Film Stills“ evoziert, wird somit grundsätzlich auf die Referentialität fotografischer Darstellungen rekurriert: Indem wir Ähnlichkeiten und Unterschiede zu uns bekannten Bildern erkennen, erweist sich der Blick auf vermeintlich Authentisches – sei es der vermutete Filmausschnitt oder die „Wirklichkeit“ – als Effekt unserer differentiellen Wahrnehmung. „Realität“ nehmen wir immer schon fotografisch bzw. medial vermittelt wahr. Wir suchen das vermeintlich Wahre und stoßen auf die Prozesse der Bedeutungsproduktion, an denen wir selbst maßgeblich beteiligt sind. Ferner setzt sich unsere Suche auch im seriellen Kontext der Bilder fort. Darüber hinaus evoziert das so genannte *Filmstill* selbst seine serielle Fortsetzung, denn die Bezeichnung als stillgelegtes Bild reflektiert seinen fragmentarischen Charakter. Der „Un-Titel“ der Serie lässt darüber hinaus unseren Vorstellungen freien Raum und drängt ebenfalls auf eine fortgesetzte Suche.

Das Prinzip der Zitation funktioniert nicht nur wie bei „Film Stills“ mit Bezug auf andere Medien, darüber hinaus rekurriert Sherman immer wieder auf ihre eigenen Werkreihen. Damit potenzieren sich die Möglichkeiten einer unmöglichen Referenzsuche. So erinnern die Szenen der so genannten „Rear screen projections“⁵ an die vorausgegangene Serie der Filmstandbilder. Auch Stilelemente des Kamera-Einsatzes wie die Froschperspektive oder die Nahaufnahme, die Sherman schon für die „Film Stills“ einsetzte, sind wieder zu erkennen. Über diesen vermeintlichen Rekurs auf die Filmstandbilder eröffnet sich abermals der nächste, auf die sich vorgeblich dahinter verbergenden Filme. Doch beide Anknüpfungspunkte erfahren keine endgültige Bestätigung – die Suche geht weiter: Vor dem verschwommenen Schriftzug *Marlboro Country* erscheint eine Frau im roten Kostüm (Abb. 106), auf weiteren Darstellungen führt die gleiche/andere Frau eine Flasche zum Mund (Abb. 107) oder trägt einen Strohhut (Abb. 108), und im Hintergrund erkennt man die schwachen Konturen eines Kamels und seines Besitzers. Stammen die Fotografien aus dem Kontext der Werbung der Zigarettenindustrie, der Reise- oder der Getränkebranche oder sind es Schnappschüsse aus vergangenen Urlaubstagen, ...? Den Assoziationen sind keine Grenzen gesetzt.

Während Sherman in den „Film Stills“ in verschiedenen Surroundings erscheint – sie badet im Pool, steht auf der Straße, in Wohn- und Schlafräumen etc. –, so werden diese in den „Rear screen projections“

4 Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“, a.a.O., S. 111 ff.

5 Vgl. hierzu auch: Birgit Käufer: „Die Kunststücke der Cindy Sherman: Doppelte Mimikry versetzt Grenzen in Bewegung“, a.a.O.

durch Diaprojektionen ersetzt. Eine bereits fotografierte „Wirklichkeit“ vor der Kamera zu inszenieren, potenziert das Spiel zwischen „Sein“ und Schein: Krauss benennt die Mimikry – „[...] jene Erscheinungen in der Natur, in denen ein Ding ein anderes nachahmt“⁶ – als strukturelles Prinzip der Fotografie. Das fotografische Bild verdoppelt die „Wirklichkeit“, es scheint wie die „vorfotografische Welt“ zu sein, bewahrt jedoch seine Differenz und wird so zur wechselhaften Erscheinung zwischen den „Realitäten“. In den „Rear Screen Projections“ kommt das Phänomen der Mimikry gleich zweifach zum Einsatz: Die Diaprojektion einer Straße – der Stellvertreter der „Realität“ – wird ein weiteres Mal vor der Kamera inszeniert (Abb. 109). Das fotografische Abbild der Straße tritt nunmehr in der Binnenstruktur der Fotografie an die Stelle, die sonst „Realität“ markiert. Noch über den zweifachen Abstand, der zugleich über das Foto im Foto in eins gesetzt wird, erfährt die „Straße“ ihre Bestätigung als „vorfotografisches Original“. Dennoch ist die Illusion nicht perfekt, das Bild ist unscharf, die Farben wirken künstlich und zu den Rändern hin werden sie dunkler. Somit ist die doppelte Referenzstufe in der Tiefendimension der fotografischen Darstellung im gleichen Moment offensichtlich. Die vermeintlich vorfotografische Wirklichkeit stellt sich als bereits fotografierte Szenerie heraus. Explizit spielt Sherman hier auf die durch fotografisches Sehen geprägte Realitätswahrnehmung an. Die Bewegung zwischen Abstand und Schließung des Abstandes, die jedem Foto inhärent ist, wird durch die Inszenierung des Fotos im Foto als simultane Präsenz vorgeführt und „sichtbar“ gemacht. Das performative Prinzip der Verdopplung von „Realität“ wiederholt sich in der Tiefenstruktur des fotografischen Bildes ein weiteres Mal. Somit demonstriert Sherman, dass dieser Vorgang der Wiederholung nicht zur Redundanz werden muss. Vielmehr lässt sie mit ihrer Strategie der doppelten Mimikry das subversive Potenzial des fotografischen Mediums an die Oberfläche treten. Indem Sherman uns im Akt der Wahrnehmung den permanenten Wechsel von Gegenstandsbestätigung und medialem Zweifel abverlangt, führt sie uns den Prozess der Realitätsproduktion selbst vor und zwingt uns, ihn nachzuvollziehen. Darüber hinaus setzt sich das Prinzip der Serie auch mit den „Rear screen Projections“ fort. Der fotografische Kader bringt die Dialeinwand zum Verschwinden. Damit scheint die Täuschung, der vermeintliche Blick in die Wirklichkeit nahezu perfekt zu sein, während gleichzeitig über die Randunschärfen die Funktion der Kadrierung und damit der Fragmentcharakter des Dargebotenen, der als Motor der seriellen Bilderproduktion funktioniert, explizit vor Augen geführt wird.

6 Rosalind Krauss: Das Photographische, a.a.O., S. 117.

Mit ihrer Serie der „History Portraits“ appelliert Sherman erneut an unser Bildgedächtnis, um die medialen wie ikonographischen Codes vorzuführen. Während die „Film Stills“ das Genre der Filmstandbilder kopieren, so imitiert die Fotografie nun die Malerei. Mit Hilfe von Maske, Verkleidungen, künstlichen Körperteilen, den entsprechenden Requisiten und Staffagen stellt Sherman ein gemaltes historisches Porträt nach. Die einzelnen Schichten der Schminke imitieren die Verfahren illusionistischer Malerei, die mit Hilfe von Licht- und Schatteneffekten eine Physiognomie modelliert und das Trugbild natürlichen Inkarnats schafft. Die „History Portraits“ spielen mit unserer Erwartung, ein Gemälde und darüber hinaus ein aus der Kunstgeschichte bekanntes, historisches Porträt zu sehen, das eine historisch bedeutsame Persönlichkeit darstellt und/ oder von einem berühmten Künstler oder einer Künstlerin produziert wurde und aufgrund seiner kunstwissenschaftlichen Bedeutung selbst den Status eines „Originals“ für sich beanspruchen kann. Doch unsere Erwartungen erfüllen sich nicht, so lässt sich die dargestellte Szene nicht eindeutig auf eine uns bekannte Ikone der Malerei zurückführen.⁷ Die gravierendere Irritation entsteht jedoch auf der medialen Ebene. Die perspektivische Malerei imitiert eine dreidimensionale Szene und präsentiert sie im begrenzten Kader. Doch anstelle einer malerischen Wiedergabe sehen wir uns hier mit einer Fotografie – dem Medium der technischen Reproduzierbarkeit – konfrontiert, dessen transparente Membran das dreidimensional nachgestellte „Gemälde“ in den zweidimensionalen fotografischen Abzug transferiert und damit die optische Täuschung bei gleichzeitiger Desillusionierung installiert. So ist zwar im Gegensatz zu einer fotografischen Darstellung für ein gemaltes Porträt die Anwesenheit der/des Porträtierten nicht zwingend, dennoch scheint die mimetische Qualität eines realistischen Porträts auf eine indexikalische Verbindung zur ReferentIn zurückzugehen. Der Pinselduktus beraubt uns jedoch der Illusion. Dagegen hebt sich die Fotografie als Medium auf und lässt etwa das geschminkte Gesicht (Abb. 112, 113) „echt“ malerisch erscheinen und offenbart gleichzeitig das künstlich geschminkte Antlitz als Gemäldeimitat. Indem wir die Kopie als vermeintliches „Original“-Gemälde erkennen, obwohl die Täuschung offensichtlich ist, offenbart sich ebenso wie bei den „Film Stills“ und den „Rear screen

7 Der Versuch einiger KunsthistorikerInnen den „History Portraits“ die entsprechenden „Originale“ zuzuweisen, konnte daher nicht gelingen. Vgl. u.a. Christa Schneider: Cindy Sherman - History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei, München 1995, insb. S. 22.

projections“, dass sich der vermeintliche Ursprung erst in der Differenz zur Kopie denken lässt.⁸

Das fotografische Porträt der Puppe zeichnet sich ebenfalls durch eine doppelte Referenzstufe aus: Auch die Kunstfigur ist von „indexikalischer“ sowie von mimetischer Qualität und funktioniert den „Rear screen projections“ vergleichbar wie eine „Fotografie“ im fotografischen Bild, um das Changement zwischen „Realität“ und Fiktion zu evozieren. In der Gestalt der Puppe kulminiert jedoch nicht nur das Spiel zwischen „Natur“ und Kunst, darüber hinaus bestätigt sie als Spiegelbild unsere Identität und kann sie zugleich in Frage stellen. Sherman inszeniert dieses Wechselbad zwischen „Sein und nicht Sein“ jedoch nicht erst, seitdem sie die Puppe ins Rampenlicht rückt. Vielmehr ist die Selbstkonstruktion bei gleichzeitiger Infragestellung von Identität das durchgängige Thema ihrer fotografischen „Selbst“-Porträts. In den „Film Stills“, „Rear screen projections“ und „History Portraits“ ist Sherman „Frau als Bild“ und Künstlerin im selben Moment. Indem sie damit, wenn auch mit anderen Vorzeichen⁹ – den „Selbstinszenierungen“ Bellmers und Moliniers vergleichbar – zwei Instanzen verkörpert, die sich eigentlich gegenseitig ausschließen, werden die wechselseitigen Produktionsbedingungen von Künstlerin und Modell deutlich. Sherman, die sich immer in Verkleidung und Maskerade präsentiert, erscheint somit bereits in „indexikalischer“ und mimetischer Überformung. Die indexikalische Eigenschaft der Fotografie verleiht darüber hinaus den Maskeraden ihre „Glaubhaftigkeit“ und weist diese dennoch als künstliches Beiwerk aus: Im Scheinwerferlicht glänzen die Kunstfasern der Perücke (Abb. 110). Die perfekte Illusion zerbricht für einen kurzen Moment, um sich erneut zu stabilisieren. Die Verkleidungen stärken die Position des „Ich“ sowie seine geschlechtliche Markierung, dabei entpuppt sich die weibliche Gestalt als Wesen ohne Substanz. Sherman ist ihr eigener und vielfältiger Doppelgänger, der sich im seriellen Kontext endlos reproduziert und ihre „Existenz“ zu

8 Christa Schneider erläutert, dass Sherman ihre Aufnahmen malerisch fotografiert, indem sie die Ästhetik der Malerei auf die Fotografie überträgt. (Vgl. ebenda, S. 22 und S. 36.) Dieser These Schneiders wäre mit meinen genannten Argumenten zu widersprechen. Vielmehr sind es gerade die spezifischen Eigenschaften der Fotografie, die die performativen Produktionsprozesse offenbaren. Loreck kritisiert Schneiders Thesen eingehend, auf dieses mediale Missverständnis Schneiders geht sie jedoch nicht ein. Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 249 ff.

9 Während für den Künstler die Möglichkeit besteht, sich über sein Selbstbild zu bestätigen (vgl. dazu Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, a.a.O.), so ist diese Option für die Künstlerin immer schon zwiegespalten, da sie sich als „Frau“ immer durch ihren Bildstatus auszeichnet. Vgl. Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild, a.a.O.

keinem Ursprung führt. Shermans Statement: „Ich mache keine Selbstporträts“¹⁰ ist ganz in diesem Sinne zu verstehen; das „Selbst“ ist immer erst Effekt performativer Produktion.

Die Diaprojektionen, die in den „Rear screen projections“ die Stelle „realer“ Räume einnehmen und vor denen Sherman sich in Szene setzt, lenken den Fokus auf den Konnex von „Raum“ und „Identität“. Beide Instanzen können wir nicht unabhängig voneinander denken. Denn die Unterscheidung und Verbindung zwischen Subjekt („Innen“) und Raum („Außen“) ist gleichsam existentiell.¹¹ In diesem Sinne erweist sich der ausgestreckte Arm „Shermans“, der in die Tiefe des Bildraumes zeigt, als verbindendes und „lebensnotwendiges“ Scharnier (Abb. 111). Zudem werden Figur und Raum in der gleichen Tiefenschärfe, in ähnlichem Licht und ähnlichen Farben präsentiert. Die wechselseitige Abhängigkeit beider Kategorien wird damit ebenfalls in Szene gesetzt. Indem die dargestellte Person und die Raum-Projektion gemeinsam vor der Kamera stehen, werden sie durch den fotografischen Ausschnitt in eine mediale Ebene überführt und zusammen als „vorfotografisches Original“ bestätigt. Doch der vermeintliche Raum, der das dargestellte „Subjekt“ umgibt, bewegt sich zwischen „Realität“ und Fiktion. Das Subjekt, das sich in der Abgrenzung gegen ein Anderes konstituiert, „sieht“ sich in diesem Fall einer brüchigen Bestätigungsinstanz gegenüber. Ebenso wie der „Raum“ bewegt sich auch die dargestellte weibliche Protagonistin zwischen Kunst und „Natur“. Durch die Ambivalenz beider Instanzen, von Raum *und* Subjekt, funktioniert der Akt der Bestätigung immer nur zum Teil: Beide Kategorien halten sich gegenseitig zwischen „reell“ und virtuell in der Schwebel. Die „Frau als Bild“ wird damit gleichzeitig zur „aktiven Instanz“, die uns über ihre verunsichernde Erscheinung zur Interaktion einlädt. Darüber hinaus sind die „Rear screen projections“ als Schnappschüsse in Szene gesetzt: Die Figur erstarrt im Sprung (Abb. 106), sie scheint gerade noch auf das Bild gekommen zu sein oder ist kurz davor, es zu verlassen (Abb. 110, 111). Damit sind auch die „Rear screen projections“ als Zufallsgeneratoren arrangiert¹², die die Kontinuität von „Identität“ und Geschlechtlichkeit spiegeln.

10 Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., S. 15.

11 Vgl. zum simultanen Ein- Ausschlussverfahren, mit dem Bedeutung erst entsteht das Kapitel „Zitationen“, S. 24. ferner zum Prinzip des Abjekten das Kapitel „Grenzgänge: Der Eros, das Heilige und das Fotografische“, insb. S. 169, Anmerkung 68.

12 Vgl. dazu das Kapitel „Das objet trouvé“, S. 108.

Aus dem gleichen Jahr, in dem die „Rear screen projections“ entstanden, stammt auch ein inszeniertes Videointerview¹³. Die serielle Potenzial von Identität und die Konstruktion des Künstlerinnen-Ich im Besonderen werden in einem Frage-Antwort-Spiel zur Disposition gestellt: An einem in der Diagonalen aufgenommenen Tisch sitzt Carole Ann Klonarides in der unteren linken Ecke des Bildes. Sherman läuft in die gegenüberliegende rechte obere Bildecke. Ihr Kopf ist vorerst vom Bildkader abgetrennt, bis sie ebenfalls an dem Tisch Platz nimmt. Auf diesem befinden sich ein Aschenbecher und Zigaretten sowie ein altmodisches schwarzes Telefon, dessen Schnur in den BetrachterInnenraum zu reichen scheint. Sherman tritt in einer Verkleidung auf – beiger Trench und schwarze Perücke, die an die „Film Stills“ erinnert. Ihr Outfit sowie das Telefon scheinen beide in die 60er Jahre zu gehören. Begleitet wird die Szene von den unaufdringlichen und beliebigen Klängen einer Hammatorgel, wie sie in Fahrstühlen oder Kaufhäusern der Zeit üblich waren. Im Hintergrund ist die Diaprojektion einer Tempelhalle zu erkennen. Im Gegensatz zu den „Rear screen projections“ ist hier die Kadrierung der Diawand sichtbar, ihre obere Kante endet etwa auf der Höhe von Shermans Kopf. Das Dia ragt ebenfalls in einer Diagonalen ins Bild. So stellt nicht nur das Telefonkabel, sondern auch die diagonale Linie, die sich aus der Tischkante sowie der Diawand ergibt und die sich von links unten nach rechts oben erstreckt, eine Verbindung zwischen Filmszene und BetrachterInnen her. Die diagonale Bewegung scheint sie gleichsam ins Bild zu ziehen, sie dazu einzuladen, die Position von Klonarides, der Interviewpartnerin Shermans einzunehmen. Sherman selbst hält einen Aktenordner in der Hand und scheint bereit zum Vorstellungsgespräch. Dass Vorstellung hier eher im theatralischen Sinn zu verstehen ist, wird im Filmverlauf offensichtlich. In einem komplexen Rollenspiel wird die Frage nach Identität keine Antwort finden. Klonarides interviewt die vermeintlich echte Cindy Sherman, die nunmehr beginnt, ihre künstlerische Laufbahn zu beschreiben. Ziel des Gesprächs scheint die Verifizierung ihrer Künstlerinnenidentität zu sein; so gestaltet sich der erste Dialog etwa folgendermaßen:

13 Das Video wurde 1980/1981 in Farbe produziert (10 min, 21 sec.) Produced by Cindy Sherman und Carole Ann Klonarides. Directed by Michael Owen. Cindy Sherman interviewed by Carole Ann Klonarides. Represented by Metro Pictures New York. Eine Kopie dieses Videos wird im Maison Européenne de la Photographie, Paris aufbewahrt und kann dort angeschaut werden. Eine weitere Kopie herzustellen, um sie dieser Arbeit beizufügen, wurde mir nicht bewilligt.

Sherman: „Hi, I am Cindy Sherman. Can I show you some of my work?“
 Klonarides: „Tell me something about yourself.“

Daraufhin beginnt Sherman ihre Biographie zu repetieren, die wir bereits aus Katalogen, Zeitschriften etc. kennen. Das performative Zitationsprinzip setzt sich somit über die Mediengrenzen hin fort. Bereits die erzählte Rede oder das geschriebene Wort sind Konstruktionen, es sind die großen Erzählungen der KünstlerInnen, die etwa schon seit frühester Kindheit gezeichnet und gemalt haben, ihr Genius bewahrheitet sich vermeintlich in ihrer Biographie, während diese vielmehr selbst Teil der KünstlerInnenproduktion ist.¹⁴ Die RezipientInnen finden somit ihre Bestätigung nicht nur über die Betrachtung der „Frau als Bild“, sondern ebenso über ein vermeintlich authentisches und stabiles KünstlerInnen-Ich. Während Sherman in den „Film Stills“ und den „Rear screen projections“ ihre ambivalente Position, als Künstlerin zugleich im Bild zu sein, in Szene setzt, so ist es nun der in der Zwischenzeit etablierte Status der Künstlerin selbst. Die „echte“ Sherman gesehen zu haben, scheint gleichfalls als Fetisch zu funktionieren. Wie Irit Rogoff herausstellt, müssen Künstler (dies wäre ebenso auf Künstlerinnen zu übertragen, B.K.) nicht durch ihre homogene Erscheinung, sondern vielmehr durch ihre Exzentrizität, ihre Außenseiterposition auffallen.¹⁵ Nicht in die Norm zu passen, wird zur Norm für das KünstlerInnensein und bürgt für eine regelrecht paradoxe „homogene Identität“. So berichtet auch Sherman von ihrer Intention, der Rolle des durchschnittlichen Bürgers zu widersprechen. In ihrer Zeit in Buffalo, dort wo normale Leute das Straßenbild prägen, habe sie sich gerne als „weared people“ verkleidet. Seit ihrer Zeit in New York jedoch, *der Stadt* der weared people, verzichtet sie auf die Masquerade. Diese lineare Erzählung Shermans harmoniert mit der gleichfalls linearen Aneinanderreihung der einzelnen Filmkader. Im Gegensatz zu Moliniers Inszenierung von „Mes Jambes“ fließt hier der Film ruhig dahin und bestätigt damit ebenso unseren Eindruck einer authentischen, kohärenten Künstlerinnenpersönlichkeit. Während Sherman weiterhin aus ihrer Biographie zitiert und sich ihre Rolle als Künstlerin performativ

14 Auch Sophie Calle durchkreuzt mit ihren „Selbst“-Inszenierungen die Grenze zwischen „Realität“ und Fiktion sowie die der unterschiedlichsten Medien. In Paul Austers Roman „Leviathan“ etwa lebt die Romanfigur „Maria“ die Biographie Calles und erweist sich als ihr Alter Ego. Vgl. Birgit Käufer: „Das wahre Leben der Sophie Calle oder Die erfundene Realität“. In: Kunst + Material 2/99, S. 16-25. Vgl. dazu auch das Dissertationsprojekt von Alma-Elisa Kittner: Visuelle Autobiographien und Strukturen des Sammelns. Hannah Höch, Annette Messager, Sophie Calle.

15 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, a.a.O., S. 26.

zu stärken scheint, schleicht sich jedoch der Zweifel ein: Sherman erläutert die künstlerische Strategie ihrer Serie der „Film Stills“. Sie gestalten Fotos wie Filmszenen, die allerdings keine bestimmte Szene kopieren, vielmehr ginge es ihr darum, „to catch a special quality about them“. Nun beginnen selbst die BetrachterInnen, die die „Film Stills“ nicht kennen, einen Zusammenhang zwischen Shermans Aufmachung bzw. der Inszenierung des gesamten Settings und ihrem Bericht herzustellen. Sherman, die ihre künstlerische Strategie offen legt und uns damit ihre Anwesenheit als authentische Künstlerin suggeriert, tritt gleichzeitig als Bild bzw. als „Film Still“ auf. Die Szenerie, die durchgehend von der Kamera statisch aufgenommen wird, stellt sich zudem tatsächlich als Standbild dar. Bereits die Eingangsszene, in der Sherman kopflos erscheint, weist auf die fotografische Grundlage des Mediums Film. Denn während die Filmkamera der Personenbewegung folgen könnte, ist der Stillstand für das Medium Fotografie signifikant. Im Changement zwischen Aufklärung und Verunsicherung produziert und destabilisiert sich das Konstrukt der „Künstlerin“. Im Videofilm verschwimmen die Genre-grenzen zwischen vermeintlich dokumentarischem Interview und künstlerischer Inszenierung. Doch auch unserer Wahrnehmung – ein „Filmstill in motion“ zu sehen – können wir nicht trauen. Denn so wie die fotografischen Serien Shermans die Referenzsuche schüren oder ihr Film „Office Killer“ neben den „Film Stills“ zahllose weitere Referenzen aufweist – Elemente des Grusel-, Horror- und Psychothrillers werden gleichermaßen zitiert – so lässt sich auch der Videofilm nicht endgültig definieren.¹⁶

Mit der sich anschließenden Einstellung wird das stillgelegte fotografische Bild nunmehr tatsächlich im Medium Film präsentiert: Klonarides schlägt den von Sherman mitgebrachten Aktenordner auf, in einer Plastikfolie liegt ein Foto aus der Reihe der „Filmstandbilder“. Der Ordner wird von Klonarides in einer Diagonalen in die Kamera gehalten. Der Falz des Ordners fällt mit der unteren Bildkante zusammen und dient als Scharnier zwischen Filmszene und BetrachterInnenraum. Die transparente Plastikhülle, die das Foto rahmt und sich zwischen die Fotomembran und die Videohaut schiebt, scheint beide Membranen zu spiegeln und damit die Medien der Repräsentation (Foto und Videofilm) selbst zu thematisieren. Die indexikalische Kraft des Videos präsentiert und do-

16 So erläutert auch Sykora in ihrer Analyse des Films „Office Killer“, dass das ins animierte Medium Film übersetzte „Filmstill“ nur als Zitat eines Stillstandes erscheint. In dem daraus resultierenden Wechselspiel zwischen „Stillstand“ und Animation entsteht eine Pause, die die Referenzsuche – den immer wieder zum Scheitern verurteilten Versuch, eine Zuordnung von Filmszene und Standbild zu leisten – vorantreibt und als Motor der Bedeutungsproduktion funktioniert. Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“, a.a.O., S. 112 ff.

kumentiert hier das fotografische Werk der Künstlerin und bestätigt damit ihre vermeintliche Authentizität ein weiteres Mal. Gleichzeitig jedoch hebt sich seine Beweiskraft auf, denn das Foto aus der Reihe der Filmstandbilder ist wiederum nur Bestandteil eines größeren „Film Stills“ – der Szene des Videofilms selbst. Diese Ineinanderschachtelung der Ebenen wird mit der folgenden Szene besonders explizit: Die von Klonarides gehaltene Fotografie ist nun in einer Großaufnahme zu sehen. In dieser Gleichsetzung von Foto- und Filmkader wird zum einen die fotografische Grundlage des Films – die Aneinanderreihung der einzelnen Fotokader – offensichtlich. Zum anderen schmilzt die Haut des Videofilms die verschiedenen Membranen (Plastikhülle des Orders und Fotomembran) zusammen: Die Videohaut vermittelt nunmehr den transparenten Blick auf „Vorfotografisches“ (sei es der Blick auf „Wirklichkeit“, auf einen vermeintlich authentischen Filmausschnitt oder auf das „originale“ fotografische Kunstwerk, das für die Identität der Künstlerin bürgen soll), das sich hier jedoch als Repräsentation der Repräsentation erweist. Diese Szene wird schließlich durch eine Großaufnahme von Shermans Kopf ersetzt. Bis auf die Bewegungen des Mundes ist ihr Kopf ebenfalls (film-)still. „To imitate a cheap image“ sei das Ziel, das sie mit ihrer Serie der „Film Stills“ verfolge, erläutert Sherman, während sie sich „selbst“ als vielfach imitiertes Image ohne Ursprung präsentiert.

Im Anschluss erläutert Sherman den Arbeitsprozess der „Rear screen projections“, in denen sie Dias verwende und verschiedene Charaktere davor platziere. Sie betont die Schwierigkeit dieser Aufnahmen, da sie im Gegensatz zur Serie der „Film Stills“, in der sie „sich“ in einem Gesamtsetting verorten konnte, nunmehr vor dem Problem stand: „to get in to it“. In der Zwischenzeit hat Klonarides die Seiten im Aktenordner umgeblättert und hält ein Beispiel aus der Serie der „Rear screen projections“ in die Kamera. Erneut beginnen die BetrachterInnen Vergleiche zwischen dem präsentierten Fotobeispiel, der Erzählung Shermans und der Videoszene zu ziehen. Nunmehr rückt auch die Dialeinwand, vor der Sherman sitzt, in den Fokus der Betrachtung. Die gesamte Szenerie selbst scheint Bestandteil der Serie der „Rear screen projections“ zu sein. Doch auch diese Assoziation bleibt vage, dabei registrieren wir jedoch, dass wir selbst es waren, die Sherman „in to it“ setzen und damit maßgeblich an den Prozessen der Bedeutungsproduktion beteiligt sind. Darüber hinaus kommt es an dieser Stelle zu einer weiteren, sehr nachhaltigen Irritation, die das Fragmentarische und Serielle der Künstlerinnenidentität exponiert. Während die Großaufnahme des „Film Stills“ zu sehen ist, sind die Fragen von Klonarides, die Antworten von Sherman ebenso wie die Musik im Off zu hören. Während also das bewegte Bild zum Standbild gefriert und eine Pause im Filmfluss markiert, läuft die

Tonspur nahtlos weiter. Es entsteht der Eindruck, als würden sich die verschiedenen Stimmen und Geräusche auf dem stillgelegten Bild treffen, das gleichsam als Cut, als Zwischenvorhang im Theater funktioniert, der einen Szenen- und Personenwechsel einleitet. So ist auch Sherman in der folgenden Einstellung plötzlich in einer neuen Verkleidung und damit als neue „Persönlichkeit“ zu sehen. Die Musik hat sich ebenfalls geändert und Klonarides wechselt das Gesprächsthema. Shermans jedoch behält ihre Position als sitzende Interviewpartnerin und ihre lineare Erzählung konstant bei, während sie den unverhofften Identitätswechsel nunmehr mehrere Male vollzieht. Nacheinander erscheint Sherman in den unterschiedlichsten Verkleidungen, die erneut das Spiel der Assoziationen vorantreiben: Als blonde Diva trägt sie einen schwarzen Schal elegant um ihr Haar geschlungen. Anschließend glauben wir sie als „Monroe“ zu erkennen, die sich wiederum in der Rolle einer ebenfalls blonden Sekretärin mit sonnengebräuntem Teint zu präsentieren scheint. Als nächstes ist Sherman als jugendhafte Frau zu sehen: Sie ist hier so geschminkt, als sei sie nicht geschminkt und zuletzt präsentiert sie sich im nassen Badeanzug, Badehaube und Schwimmbrille. Mit jeder Verkleidung ändert sich auch ihr Verhalten ein wenig, so wirkt Shermans Stimme als „jugendhafte Frau“ heller und die Bewegungen verhaltener. Darüber hinaus scheint die Erzählung Shermans mit ihrem Outfit in Verbindung zu stehen, gleichzeitig jedoch erscheinen auch diese vermeintlichen Übereinstimmungen wie zufällig. So berichtet sie etwa, während sie als Diva zu sehen ist, dass sie von europäischen Filmen beeinflusst sei, da die Schauspielerinnen mehr Ausstrahlung hätten, wohin gegen die Hollywoodstars nur durch ihre Diamanten und Pelze bestechen.

Mit jeder neuen Verkleidung Shermans ändert sich auch das Dia im Hintergrund, dessen Motiv jedoch in keinem direkten Bezug zu der „Persönlichkeit“ steht, vielmehr sind die Szenen diffus und nicht eindeutig zu bestimmen: Hinter der Diva erscheint eine Straßenszene mit Autos, hinter „Monroe“ glaubt man eine Südstaaten-Landschaft zu erkennen, eine Szene mit Golfautos begleitet die jugendhafte Frau und die Front eines Palastes zeichnet sich im Hintergrund der Badenixe ab. Da nicht zu sehen ist, wie Sherman ihre Verkleidungen wechselt, entsteht eine visuelle Lücke, obwohl die Filmbilder kontinuierlich weiterlaufen. In der Kombination von „Persönlichkeits“- und Diatausch entsteht im vermeintlich linearen und homogenen Medium Film der Eindruck einer Slide-show, die einen doppelten Bruch anzeigt: Zum einen offenbart sich erneut die Illusion des Films als sukzessive Abfolge von Einzelkadern, zum anderen erweist sich „Identität“ als Effekt medialer bzw. diskursiver Produktion, die eine fragmentarische, nicht essentielle Persönlichkeit in Serie gehen lässt.

Videomembran und Tonspur, die die unterschiedlichen Attribute wie Stimme, Musik, Maskerade, Habitus und Diaprojektion nicht in linearer Kohärenz, sondern als entregeltes Spiel darbieten, offenbaren, der Molinierschen Inszenierung vergleichbar, dass Identität nur als Summe verschiedener Attribute besteht. Somit steht das Umblättern der Seiten, das Klonarides im Film vollzieht, stellvertretend für unser Blättern im Fotokatalog. Denn ebenso wie wir angesichts Shermans fotografischer Serien bemüht sind, eine Verbindung zwischen den einzelnen Kadern herzustellen, so fühlen wir uns auch hier animiert, die Lecks zu schließen, eine Homogenität herzustellen, die jedoch nicht mehr einzuholen ist.

In der abschließenden Filmsequenz scheint sich Sherman zu demaskieren: Sie zieht ihre Schwimmbrille sowie die Badehaube ab und trocknet sich das Gesicht mit einem Handtuch. Doch der Eindruck, nunmehr die echte Sherman zu sehen, stellt sich auch hier nicht ein. Vielmehr wird diese Demaskierung, angesichts der vorausgegangenen Verwandlungen, ebenfalls als weiterer Akt der Maskerade wahrgenommen. Das Video endet mit der Präsentation von sechs hintereinander folgenden fotografischen Porträts: Großaufnahmen der zuvor gesehenen „Persönlichkeiten“, die in der bekannten Reihenfolge auftauchen. Den Schlussakkord bildet auch hier das abgeschminkte Gesicht Shermans. Die aufklärerischen Worte „That’s her“, die von einem unsichtbaren Sprecher ausgehen, kommentieren diesen „Auftritt“. Die Widersprüchlichkeit der Aussage ist offensichtlich: Das Personalpronomen „Her“, das sich nur auf eine Person beziehen dürfte, hat hier sechs verschiedene Identitäten als Bezugspunkt. Das Bellmersche Paradox von gleichzeitiger Zentrität und Exzentrität findet auch hier seinen Ausdruck. Der Ausruf „That’s her“ spiegelt somit nicht zuletzt den Zeigegestus des punctum: Denn wie Barthes ausführt, sagt die Fotografie, „[...] das, genau das, dieses eine ist’s! und sonst nichts; [...]“.¹⁷ Diese Singularität, die das fotografische Bild sowie die Behauptung des Kommentators versprechen, treibt gleichzeitig das Spiel der Referenzsuche von neuem an.

In den „History Portraits“ ist Sherman ebenfalls ihr eigenes Modell. Neben Schminke und Maskerade setzt sie hier erstmals künstliche Körperteile – falsche Nasen, Bäuche, Brustimitate etc. – ein (Abb. 112, 113, 114). Die Prothesen unterstreichen Shermans Erscheinung zwischen Kunst und „Natur“. Karikaturhaft werden Körpermerkmale überzeichnet, so scheint die große Brust der Madonna (Abb. 113) beinahe aus dem Ausschnitt zu fallen. Dieses beginnende Spiel der Geschlechtsattribute erinnert an Moliniers Inszenierungen. Während jedoch das Endprodukt der Künstler-Puppe keine Abstände zwischen den einzelnen Schichten

17 Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. a.a.O., S.12.

aus Schminke, Verkleidung und Körperprothese erkennen lässt und dennoch durch das ungewöhnliche Körperbild die Konstruktion offensichtlich ist, so sind in Shermans Darstellung als „History Portrait“ die Übergänge zwischen künstlichen und „natürlichen“ Körperpartien zu erkennen und gleichzeitig miteinander verwoben. Etwa dann, wenn die Schminke die „natürliche“ und die aufgesetzte künstliche Haut der Stirnpartie gleichermaßen überzieht und dabei die Schnittkante des Hautimitats sichtbar bleibt (Abb. 118). Somit käme selbst dann, wenn die künstlichen Nasen und Brüste des „History Portraits“ fielen, nicht das „authentische“ Subjekt zu Vorschein, denn zwischen „Kern“ und Maske lässt sich keine Grenze fixieren. Mit Käte Meyer-Drawe gesprochen, existiert das „Ich“ nur in der Differenz der Masken.¹⁸

Mit einem Bild der Serie, das gleichsam als „Selbstporträt“ Shermans gelten kann, wird dieses Spiel der Masken besonders prägnant: Eine Federmaske verdeckt die Partie der Augen und eine Brustmaske den Oberkörper (Abb. 114). Mit dem Brustimitat scheint das Prinzip von Weiblichkeit=Maskerade¹⁹ bzw. das Prinzip des Geschlechts als Kleid²⁰ beim Wort genommen. Die Hände präsentieren sich in paralleler Geste. Während die Rechte die Federmaske in Position hält, ruht die linke Hand in ähnlicher Pose auf dem Dekolleté. Die Hände, die im Haltegestus verharren, visualisieren den fotografischen Stillstand sowie den potenziellen Moment des Umschlags – jeden Augenblick könnten die Masken fallen. Die Hoffnung, dahinter die echte Sherman zu erblicken, wird geschürt. Doch auch wenn wir noch so sehr versuchen, unseren Blick zu schärfen, um einen Hauch von Echtheit zu entdecken, ist der Blick unseres Gegenübers durch die Federmaske verdeckt. Nur zwei kleine Punkte markieren die Position der Augen, dennoch fühlen wir uns ebenso wie von Molières schwarzen Augenmasken unweigerlich angeblickt. Vor allem scheinen die Brustwarzen, die unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, den unsichtbaren Blick hinter der Federmaske zu doppeln und uns unsere Projektionen ebenfalls zurückzusenden. Der Ausschnitt des Kleides rahmt die künstlichen Brüste. Er repetiert damit die Funktion des fotografischen Kaders, der erst die Realität der Repräsentation fasst und den Blick zwischen „Wirklichkeit“ und Fiktion in die Irre führt. Das Brustimitat im Spitzendekolletée fungiert damit als *mise en abîme* des fotografischen Bildes bzw. der Bewegung zwischen *true or false*, die Shermans

18 Vgl. Käte Meyer-Drawe: „Das Ich als die Differenz der Masken. Zur Problematik autonomer Subjektivität“. In: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik, H. 4 (1991), S. 390-400, hier: S. 397.

19 Vgl. dazu das Kapitel „Körperbildgenese als Performanz in Permanenz“, S. 148.

20 Vgl. das Kapitel „Der Körper als Kleid“.

Inszenierungen unablässig evozieren, um dabei ihre eigene „Existenz“ im selben Moment zu bestätigen und in Zweifel zu ziehen. Shermans Finger am Ausschnitt, die einen Knopf berühren, scheinen damit den Druck auf den Selbstauslöser zu spiegeln, mit dem Shermans ambivalenter Status, „Frau als Bild“ und initiiierende Künstlerin zugleich zu sein, erst entsteht. In verschiedenen anderen Inszenierungen präsentiert sich Sherman ebenfalls mit der Federmaske. Für ein Pressefoto der „Vogue“ (Abb. 115) verbirgt sie ihr Gesicht hinter der Maske, und auf einem weiteren Foto erscheint Sherman als Clown (Abb. 116), der ebenfalls die Federmaske in der Hand hält. Auch hier lässt sich hinter den vielen Schichten aus Schminke und Verkleidung keine essentielle Künstlerinnenidentität ausmachen, vielmehr treibt der Clown²¹ mit uns seine Scharaden.

In den „History Portraits“ werden jedoch nicht nur Weiblichkeitscodes aufgerufen, vielmehr setzt sich Sherman auch als „Mann“ in Szene. Wie Rogoff erläutert, bestärkt „Mann“ sich in seiner autoritären Position nicht durch seinen Status als Bild, dagegen versichert „er“ sich seiner Abwesenheit aus dem Diskurs, damit sein Konstruktionscharakter unantastbar bleibt.²² Dennoch kann ein Porträt traditionelle, männliche Rollenbilder stützen, etwa dann, wenn öffentliche repräsentative Funktionen zitiert werden. So erscheint auch „Sherman“ in den „History Portraits“ unter anderem als Wissenschaftler mit der Lupe (Abb. 117) oder als Fürst mit dem Apfel als Herrschaftssymbol in der Hand (Abb. 118). Doch der Zitation ist hier die Parodie immanent: Denn über die seriellen Charaktere und deren Erscheinung zwischen Kunst und „Natur“ ist der Konstruktionscharakter von „Männlichkeit“ im Diskurs wieder präsent. Wenn diesmal nicht die weibliche Brust im Ausschnitt des Kleides, sondern die „nackte“ und stark behaarte Männerbrust unter dem weit aufgeknöpften Hemd zum Vorschein kommt (Abb. 119), die Ansatzstelle des Brustimitats durch das Halstuch verdeckt und dennoch offensichtlich ist, dann erweist sich auch „Männlichkeit“ als Maskerade.²³

21 In Shermans neuen Arbeiten nimmt ihre Selbstinszenierung als Clown einen großen Raum ein. Vgl. Cindy Sherman. Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London (03.06.-25.08.2003), Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh (6.12.03.-07.03.2004).

22 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne.“, a.a.O., S. 21.

23 Im Rahmen ihrer Untersuchung der „History Portraits“ verweist Loreck auf die Analyse von Regine Prange, die herausstellt, dass sich Ende des 18. Jahrhunderts bei Goya in der Doppelung der „Maja“ als nackte (1800) und bekleidete (1801-03), die Maskenhaftigkeit des nackten Körpers offenbart. Mit dieser Entidealisierung des Aktes geht gleichzeitig die allmähliche „Destruktion“ des Herrscherporträts einher. Loreck folgend greift Sherman in ihren „History Portraits“ dieses relationale Verhältnis von Herrscherporträt und Aktdarstellung auf. Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 216. Vgl. Regine Prange: „Das Interieur als ‚Frauenzimmer‘. Zur modernen

In ihrer frühen Serie „Busriders“ aus dem Jahr 1976²⁴ inszeniert sich Sherman ebenfalls als „Mann“ und als „Frau“ (Abb. 120). Vertraute Formeln der Körpersprache werden hier zitiert: Während der „Mann“ sich in salopper Geste, mit breit auf dem Boden aufgestellten Beinen, als Macho mit Sonnenbrille oder als Geschäftsmann mit dem Aktenkoffer auf den Knien präsentiert, so zeigen sie die „weiblichen“ Figuren mal schüchtern, die Beine überkreuzt oder auch in koketter Pose. Ferner wechselt „Sherman“ ihre Hautfarbe von Weiß zu Schwarz und verkörpert zudem Personen, die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen anzu gehören scheinen. Neben der schwarzen Sexbombe, Büroangestellten oder Obdachlosen erscheint auch der weiße pubertierende Mittelschichtsjüngling oder die Streberin mit Kniestrümpfen. Im permanenten Wechsel der Geschlechter, der Hautfarbe und Klassenzugehörigkeit erweisen sich gender, race und class als performative Kategorien.

Die „Busriders“ sitzen auf einem Stuhl oder Hocker frontal vor der Kamera. Wie von einem Schnappschuss erfasst, geben sich einige un beobachtet, während wir sie beim Lesen eines Buches oder beim prüfenden Blick in einen Taschenspiegel betrachten können. Andere jedoch fixieren ihr Gegenüber und nehmen bestimmte Posen ein – beide Gesten bringen den fotografischen Stillstand zum Ausdruck.²⁵ Zugleich ist das Zufallsmoment, das mit dem fotografischen Cut einhergeht, betont: Während in den „Rear screen projections“ die Protagonistin wie zufällig im Bild erscheint, so sind es hier verschiedene Attribute, die scheinbar aus Versehen auf die Fotografie geraten sind; Ein Bein ragt von der rechten Seite in den fotografischen Raum oder ein einzelner Schuh, eine Pappschachtel sowie Kleidungsstücke liegen am unteren Bildrand. Mit diesen Dingen, die eigentlich nicht ins Bild gehören, wird der Ein- wie Ausschlussmechanismus offensichtlich, der für das fotografische Bild sowie wie für den Prozess der Subjektkonstituierung gleichermaßen notwendig ist.²⁶ Darüber hinaus inszeniert Sherman wie Molinier das zwiespältige Spiel mit dem Selbstauslöser. Der Augenblick, in dem „sie“ oder „er“ den Auslöser mit der Hand oder dem Schuh drückt, ist im Bild selbst fixiert (Abb. 120). Ein Rollenkonflikt ist in jedem Fall die unausweichli-

Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum“. In: kritische berichte, 23, Nr. 3 (1995), S. 43-70, hier: S. 50.

24 Aufgelegt und ausgestellt wurden die Aufnahmen erstmals im Jahr 2000.

25 Ganz befremdlich dagegen wirken die Fotografien von Walker Evans, der im Jahr 1938 in der New Yorker U-Bahn Fahrgäste mit der versteckten Kamera porträtierte. Die Personen schauen direkt in die Kamera und doch ins Leere. Da wir angesichts fotografischer Bilder jedoch geradezu ein Posing (ein sich ins Bild setzen) erwarten, irritieren uns diese unmittelbaren und gleichzeitig abwesenden Blicke (vgl. Abb. 121).

26 Vgl. das Kapitel „Grenzgänge: Der Eros, das Heilige und das Fotografische“, insb. S. 169, Anmerkung 68.

che Konsequenz: Entweder ist „Sherman“ „Frau als Bild“ und die Auslöser betätigende und damit männlich konnotierte Autoreninstanz oder sie präsentiert sich in männlicher Erscheinung, die der Autorenposition entspreche und dennoch keine Essenz verbürgen kann. Das Kabel des Selbstauslösers führt wie eine Nabelschnur von der Kamera, die sich vor dem Bild befindet und die Stelle der Autorin eingenommen hat, in den fotografischen Raum hinein. Das Kabel visualisiert das paradoxe Verhältnis von Verbindung und Abtrennung, das erst die gesplante Identität Shermans sowie der BetrachterInnen entstehen lässt.

Die Gleichung Weiblichkeit bzw. KünstlerInnenidentität=Maskerade bezeichnet das Zurschaustellen der Weiblichkeits- und KünstlerInnenproduktion. Die vielfältigen Schichten der Verkleidungen, mit denen die Vorstellung einer essentiellen Persönlichkeit und Geschlechtlichkeit ad absurdum geführt wird und auch die wechselnden Identitäten in der horizontalen Ausdehnung der fotografischen Serien lassen „Sherman“ gleichsam als „Puppe in der Puppe“²⁷ auftreten. Während sie sich in *Untitled # 198* (Abb. 114) bereits auf Brust- und Federmaske reduziert, so scheint es ebenso konsequent, wenn „Sherman“ nunmehr „ihren“ Körper durch den der Puppe ersetzt. Bauch- und Brustimitate, mit denen sich „Sherman“ bereits in den „History Portraits“ ausstattete, fügen sich jetzt zu einer ganz eigenen Anatomie. Im nachtschwarzen Raum erhellt ein Lichtspot die Puppengestalt (Abb. 122): Der runde Bauch einer Schwangeren, der über keinen Unterkörper verfügt, ruht unmittelbar auf dem Boden. Zwei große Brüste werden von einem schwarzen Büstenhalter gehalten. Über einen Kopf verfügt die Gestalt nicht, an seine Stelle ist ein schwarzes Loch getreten. Dennoch reichen lange Haare auf das Dekolletée. Eingehüllt ist die geisterhafte Erscheinung in einen Bademantel. Aus dem rechten Ärmel schaut eine Hand hervor, die eine Zigarette sowie ein Whiskyglas hält. Die Hand liegt auf einem ebenfalls hell erleuchteten Tisch, auf dem eine Vielzahl abgetrennter Handprothesen und ein von Zigaretten überquellender Aschenbecher zu sehen ist. Auch zwei Kinderpuppen, die im Hintergrund auf einem Bett aus Erbrochenem liegen, werden von dem Lichtspot erfasst. Die Szene, die als „studio view“ tituiert ist, scheint eine Ateliersituation und damit Shermans gesplante Rolle in grotesker Übertreibung zu spiegeln: Die „Künstlerin“ ist umringt von ihren Requisiten, um die Welt der Puppen und last not least sich „selbst“ als unheimliche Puppenerscheinung zu kreieren. Denn obwohl die Künstlichkeit der Körperteile offensichtlich ist, scheint dennoch das sich auf dem Plastikkörper und den Händen brechende Licht der Kunst-

27 Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“, a.a.O., S. 123.

figur Leben einzuhauchen. Darüber hinaus widerspricht die Gestalt der Puppenmutter, die trinkt, raucht und ihre Kinderschar vernachlässigt, traditionellen Weiblichkeitsklischees. In der Überzeichnung werden die Erwartungen an die „gute Mutter“ offensichtlich. Der Bauch als Erkennungszeichen „natürlicher“, „weiblicher“ Reproduktionsfähigkeit führt seine Codierung damit ad absurdum. Stattdessen funktioniert er als punctum, als Umschlagsort zwischen Erwartung und Enttäuschung. Wie die Bauchkugel der zweiten Puppe Hans Bellmers repräsentiert auch hier der Puppenbauch die Prozesse der Regeneration.²⁸ Doch während Bellmer seine Puppe ins Rampenlicht rückt, ist es hier Sherman „selbst“, die sich als Teil einer regenerativen Maschinerie inszeniert. Der Körper der „Künstlerin“ ist von der Konstruktion und Dekonstruktion selbst betroffen. „Ihre“ Hände, die metaphorisch für die vermeintlich naturgegebene Schöpfungskraft der Künstlerin stehen könnten, erweisen sich hier als austauschbare Attribute, die die Autorin als Effekt ihrer Selbstproduktion offenbaren. Auch der fehlende Kopf kann keine Identität bezeugen, sondern eröffnet vielmehr das Spiel der Projektionen. Somit lässt sich die bereits für Bellmers und Moliniers Puppenfotografien herausgestellte hysterische Struktur auch für Shermans Arbeiten feststellen. Als Manifestationen einer Sprache der Hysterie bezeichnet Bronfen die „Selbstporträts“ Shermans, die die Entstehung des „Verknoteten Subjekts“ visualisieren und dabei sowohl die Repräsentiertheit als auch die Zersetzung des Bildes [bzw. die Desillusionierung unserer Erwartungen, B.K.] – mitreflektieren.²⁹ Denn mit der absurden Puppenerscheinung, die ihren nicht vorhandenen Blick dennoch auf uns zu richten scheint, sehen wir uns direkt konfrontiert. Einer Interaktion mit dem Puppenbild können wir uns nicht entziehen und sind damit selbst von der Hysterisierung betroffen. Unsere Beteiligung am Bildgeschehen wird mit einer Großaufnahme des Bauchnabels der „schwangeren Puppenkünstlerin“ (Abb. 123) schließlich unabweisbar. Die Darstellung erstreckt sich über die gesamte Doppelsei-

28 Vgl. zum Prinzip der Regeneration das Kapitel „Body in motion“, S. 104.

29 Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., S. 18 u. S. 23. Karen Fromm, Annette Grund, Barbara Höffer, Helga Lutz und Valeria Schulte-Fischedick unterstellen Bronfen, dass sie in Bezug auf die Arbeiten Shermans die Figur einer subversiven Hysterikerin entwirft, was auf eine Neoessentialisierung des Weiblichen hinausläuft. (Vgl. Karen Fromm; Annette Grund; Barbara Höffer; Helga Lutz; Valeria Schulte-Fischedick: „Neo-Essentialismen oder die Utopie des subversiven Anderen. Cindy Sherman zwischen feministischer Kunstwissenschaft und postmoderner Theoriebildung“. In: Antje Hornscheidt; Gabriele Jähnert; Annette Schlichter (Hg.): Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne. Wiesbaden 1998, S. 174-194, hier: S. 192.) So wie ich Bronfens These jedoch interpretiere, versteht sie die Hysterie vielmehr als performative Struktur, die Vorstellungen essentieller Geschlechtlichkeit zur Disposition stellen kann.

te des Katalogs, auf einen weißen Bildrahmen, der das Medium Buch kennzeichnet, wurde verzichtet. Die Hände, die vom unteren Fotokader in den Bildraum ragen, können nur den BetrachterInnen gehören. Sie markieren die changierende Grenze zwischen beiden Sphären. Ebenso fungiert der uns gegenüberliegende Bauchnabel als Sinnbild für das bedeutungsproduzierende Prinzip der Verbindung und Abtrennung zugleich. Wir selbst sind vor dem Bild und Bildkörper im selben Moment. Schon das „Videointerview“ animierte uns, den Platz der Interviewpartnerin von Sherman einzunehmen, hier haben wir nun „tatsächlich“ am Tisch Platz genommen – „Sherman“ sitzt uns vis à vis. Gemeinsam teilen wir die im Zentrum des Bildes liegenden Zigaretten. Die Zigarette in „unserer“ Hand glimmt, damit scheint der Bellmersche Begriff des Brennpunkts – das Prinzip der gleichzeitigen Fokussierung und Defokussierung – beim Wort genommen. Mit der Darstellung eines Strudels, in dem sich Hände aufzulösen oder neu zu formieren scheinen, findet dieses Prinzip seine Kulmination (Abb. 124). In diesen Sog einer potenziellen Umkehrbewegung geraten auch die BetrachterInnen hinein. Die Hände, die keinen Halt finden, stehen für das performative Spiel, in das uns die Arbeiten Shermans immer wieder aufs Neue involvieren.

Nicht zuletzt erinnert das Bild der unheimlichen Puppenmutter (Abb. 122) – die abgelösten Hände und die Puppenbälger am Boden – an den Leichenkeller der Büroangestellten Doreen Douglas (alias Cindy Sherman), gespielt von Carol Kane in dem Film „Office Killer“: Ihre getöteten Opfer – neben den ArbeitskollegInnen sind es auch Mädchen, die per Zufall an ihrer Tür klingelten – versammelt Doreen im Keller ihres Hauses. Doreen wie „Sherman“ eignen sich die abgehackten Hände anderer an. So führt Doreen die Hausarbeit mit den abgetrennten Händen ihrer Opfer aus. Die Grenze zwischen Ich und Du ist flexibel. Ebenso wie das Bild der Puppe, das Changement zwischen „echt“ und unecht, „Leben und Tod“ evoziert, so sind auch für Doreen die Kadaver lebendig. Durch den Verwesungsprozess geraten ihre Leiber tatsächlich in Bewegung und als am Ende des Filmes das Haus niederbrennt, bäumen sich die Körper in den Flammen auf und scheinen sich zu neuem Leben zu erheben.³⁰ Zudem reiht sich Doreen optisch in das Panoptikum der Leichen ein. Etwa dann, wenn sie ihre Opfer wie eine Großfamilie um sich schart, um

30 Das Eigenleben verwesender Körper hat vor allem Peter Greenaway in seinem Film „A Zed & Two Noughts“ (1985) anschaulich in Szene gesetzt. Im Zeitraffer lässt er den Verwesungsprozess verschiedener Tierkadaver vor unseren Augen ablaufen: Die Tiere zucken, heben und senken sich. Durch das Medium Film werden die Tiere reanimiert und gleichzeitig wird somit die Struktur des Mediums Film – die Abfolge der einzelnen Fotokader – selbst thematisiert.

einen gemeinsamen Abend vor dem Fernseher zu verbringen. Wie Sherman, so ist auch Doreen Schöpferin und zugleich Bestandteil der Szenerie. Mit dieser Paradoxie wird die wechselseitige Abhängigkeit von Mörderin und Leiche bzw. von Fotografin und Puppenbild explizit. Die Künstlerin (Mörderin) geht ihrem Werk nicht voraus, vielmehr bedingen sich die dualen Instanzen gegenseitig.

Die Haustür, die ins Schloss fällt, ist ein immer wiederkehrendes Motiv in „Office Killer“. Es entspricht strukturell dem fotografischen Cut, der das „lebendige Bild von etwas Totem“ evoziert. Denn sobald die Tür zu Doreens Haus hinter einer Person zuschnappt, ist ihr Ende als Leiche im Keller gewiss. Im visuellen und irritierenden Dialog mit der unheimlichen Puppenmutter, Shermans „Selbstporträt“, haben wir die „Türschwelle“ bereits übertreten und setzen unseren sicher geglaubten Subjektstatus aufs Spiel.

Am Ende des Films entkommt Doreen, die Verwandlungskünstlerin, in der Verkleidung ihrer ebenfalls getöteten Chefin. Eine rot markierte Stellenanzeige „Office Managerin gesucht“, weist auf Dorrens Absicht: Die Morde bzw. die fotografischen Bilder der Puppen werden auch weiterhin in Serie gehen.

Naked Truth

In den Serien der „Fairy Tales“ (1985), „Disasters“ (1986-89), „Sex Pictures“ (1992), „Horror and Surrealist Pictures“ (1994-96) sowie in einer Fotoserie (ohne Titel) aus dem Jahr 1998 erscheint nun ausschließlich die Puppe oder die aus heterogenen Prothesen zusammengestellte Chimäre als Protagonistin der fotografischen Bilder und ersetzt den maskierten Körper „Shermans“. Während in den „History Portraits“ die „weibliche“ oder die „männliche“ entblößte Brust (Abb. 113, 119) die Verunsicherung zwischen Täuschung und Enttäuschung schürte, so setzt sich das entregelte Spiel der Geschlechtsattribute mit den „Sexpictures“ in radikaler Weise fort. Die unterschiedlichen Körperfragmente, Häute, Gliedmaßen und Geschlechtsteile schichten sich über- und untereinander und führen dabei Körper und Geschlecht als Oberflächeneffekt vor. Die Vorstellung des ganzen Körpers erweist sich auch hier als Phantasma, das seinen fragmentarischen Charakter offenbart und auf eine serielle Fortsetzung des Körperbildes drängt. So kennzeichnen etwa die deutlich sichtbaren Gelenke der Kunstfigur (Abb. 125) die Verbindungen sowie die Abstände zwischen den einzelnen Körperpartien. Und obwohl sich die Anatomie einerseits als künstliches Imitat ausweist, erstarrt das Körperbild dennoch nicht in dieser aufklärerischen Geste, vielmehr sind die Szenen

der Puppen mit Referenzen auf die fotografische wie die „vorfotografische“ Welt gleichermaßen durchtränkt.³¹ Während die Schwarz-Weiß-Aufnahmen Bellmers, die für die Serie der zweiten Puppe in zarten Pastelltönen koloriert wurden, oder die diffusen Schwarz-Weiß-Abzüge der Künstler-Puppe das Körpermaterial „natürlich“ und künstlich wirken lassen, so präsentieren sich Shermans „Sexpictures“ großformatig³² und in brillanter Farbqualität (C-Prints), die einerseits die Künstlichkeit der Figuren exponieren und andererseits gerade durch ihre Brillanz einen realistischen Eindruck evozieren. Denn im Gegensatz zu den Netzstrukturen der Molinierschen Körperbilder, die die fotografische Membran selbst thematisieren, versprechen die Farbabzüge Shermans vollkommene Transparenz. Darüber hinaus scheint, ebenso wie das Medium Fotografie den Blick auf „Wirklichkeit“ verheißt, auch der nackte Körper Echtheit und Natürlichkeit zu verbürgen³³. Der technisch perfekte Fotoabzug der

31 Vgl. Katharina Sykora: „Der Index ist die Nabelschnur. Über Foto-Doubles und digitale Chimären“, a.a.O., S.121.

32 Im Gegensatz dazu setzt Bellmer in erster Linie auf das kleinformatige Foto, das sich darüber hinaus im Medium Buch präsentiert und somit intime Einblicke verspricht. Ebenso verwendet Molinier ausschließlich kleine Formate für seine Fotografien, die ebenfalls den voyeuristischen Blick schüren, um ihn im selben Moment zu spiegeln. Dieser Eigenschaft der Molinierschen Fotos entsprechend wurden in der Ausstellung „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“ (a.a.O.) die Arbeiten Moliniers in einem abgedunkelten Raum präsentiert. In die Wand eingelassene, kleine gläserne und beleuchtete Schaukästen enthielten die Abzüge der Künstler-Puppe.

33 Vgl. dazu auch meine Ausführungen in dem Kapitel „Der Körper als Kleid“. Renate Berger betrachtet den Akt als eine Art Bekleidung bzw. Maskerade, die Natürlichkeit herstellt, die nicht abgestreift werden kann. Für die Darstellung des Aktes in der Moderne stellt Berger heraus, dass die Zerstückelung des Aktes einer Fokussierung des Blicks auf die Teile des weiblichen Körpers und seiner Fetischisierung dient. Wie Sigrid Schade konstatiert, gibt es keine Form des Weiblichen außerhalb der Diskurse, zugleich kritisiert sie Bergrers These, die, so Schade, indirekt eine ganzheitliche Weiblichkeit einfordert. Sykora resümiert diesen Streit zwischen Schade und Berger und betont, dass zwischen beiden Thesen kein Widerspruch besteht, da Berger ja gerade die ganzheitliche Natürlichkeit als Maskerade entlarvt. (Ebenso dekonstruieren auch die Aktdarstellungen Shermans Vorstellungen natürlicher, weiblicher Nacktheit; B.K.) Während Schade jedoch in der Fragmentierung das Potenzial einer Aufkündigung des Phantasmas des Ganzen als Herrschaftsanspruch sieht, versteht Berger die Fragmentarisierung als Moment der Steigerung des Herrschaftsanspruchs. Vgl. Katharina Sykora: „Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?“ In: kritische berichte, 26, Nr. 3 (1990), S. 44 f. Vgl. Sigrid Schade: „Der Mythos des ‚ganzen Körpers‘. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte“. In: Ilsebill Barta u.a. (Hg.): FrauenBilderMännerMythen, kunsthistorische Beiträge; (Ergebnisse der 3. Kunsthistorikerinnentagung vom September 1986 in Wien), Berlin 1987, S. 239-260. Vgl. Renate Berger: „Pars pro Toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität“. In: Dies., Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern

entblößten Puppe potenziert diese Annahme und enttäuscht sie im selben Moment, um die mediale wie kulturhistorische Erwartungshaltung gleichermaßen ad absurdum zu führen. Wie Sherman erläutert, habe sie zur Inszenierung der „Sexpictures“ medizinische Prothesen benutzt, da diese nüchtern und unerotisch erscheinen und erst in der Kombination mit sexuell aufgeladenen Accessoires wie Reizwäsche, Schminke etc. eine gebrochene erotische Komponente erreichen. Die sexuelle Konnotation habe sie den Figuren geradezu aufnötigen müssen, dabei sei ein Rest von klinisch neutralem Insistieren jedoch immer zurückgeblieben.³⁴ In struktureller Analogie zur brillanten Farbqualität der Aufnahmen zeichnen sich auch die medizinischen Prothesen durch eine plastische Deutlichkeit aus: Die stilisierten Körperformen und Geschlechtsmerkmale senden eine reduzierte, dafür aber umso verständlichere Botschaft. Indem die Puppen jedoch in provokativen Posen zur Schau gestellt und ihre Geschlechtszeichen regelrecht ins Rampenlicht gerückt werden, erzielen sie eine groteske Ausstrahlung zwischen Erotik und Sterilität. Die glänzende Plastikhaut und die schematisch geformten Genitalien ziehen die Blicke an und lassen sie im selben Moment abprallen. So bietet die Puppe ihr Geschlecht in pornographischer Pose über den fotografischen Cut hinweg zur Penetration an (Abb. 125). Obwohl die Künstlichkeit der Prothesenfigur offensichtlich ist, suggerieren ihre Haare, die Wäsche sowie die rosigen Fußsohlen einen Hauch von „Natürlichkeit“. Auch die Lichtreflexe auf der Stirnpartie verleihen der Puppe einen ängstlichen Blick und damit ein Eigenleben. Die auf dem Boden verteilten Wäschestücke suggerieren ein sexuelles Vorspiel, das zwischen BetrachterInnen und Puppe stattgefunden hat. Die Bürste liegt als Phallusersatz für die RezipientInnen griffbereit. Zwar kennzeichnet der Vierfüßlerstand der Puppe ihre Unterwürfigkeit, doch ist mit dieser Pose die Vorführung nackter Tatsachen auf die Spitze getrieben: Die VoyeurInnen sehen sich mit dem weiblichen Genital unausweichlich konfrontiert, um dabei ihrem eigenen Voyeurismus aufs Peinlichste zu begegnen. Der Lichtspot auf dem Geschlecht und Körper der Puppe visualisiert die Projektionen, die zur „Frau als Bild“ führen, während die Analogie des Puppenblicks und des Vorzeigens des Geschlechts an die Molinierschen Szenarien erinnert. Augen wie Vulva scheinen die BetrachterInnen gleichermaßen zu taxieren. Darüber hinaus erweist sich das „weibliche“ Geschlecht, das zur Paarung einlädt, tatsächlich als Öffnung, die keine ist. Der vergebliche Penetrati-

und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 150-199. Vgl. dazu auch Lorecks Ausführungen zur Figur der nackten und bekleideten Maja, die den nackten Körper als Maskerade entblößt, Kapitel „Schichtwechsel“, S. 223, Anmerkung 23.

34 Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff: In *Kunst Heute*, Nr. 14, Köln 1995, S. 64.

onswunsch manifestiert sich in dem Plastikornament und spiegelt die interaktive Beziehung zwischen BetrachterInnen und Puppenbild – unseren gelingenden und gleichzeitig scheiternden Versuch, die fotografische Grenze zu überwinden. Ferner erweist sich das Geschlecht als austauschbares Attribut. Die in das Plastik gefräste Schnittkante, in die das vorgefertigte Geschlechtsmodul eingesetzt oder durch ein anderes ausgetauscht werden kann, ist deutlich zu erkennen. Im seriellen Verlauf der Puppenbilder wird dieser Geschlechterwechsel offensichtlich. Die gleichen/anderen Körper präsentieren sich mal mit dem „weiblichen“, mal mit dem „männlichen“ Geschlechtselement (vgl. Abb. 127, 129). Schon die Puppeninszenierungen Bellmers und Moliniers bieten den Körper und das Geschlecht gleichsam als Bausatz dar, und Moliniers vielfältige Gestalt der Künstler-Puppe präsentiert sich in traditionell weiblich konnotierten pornographischen Stellungen, um eine polare geschlechtliche Fixierung aufzukündigen. Butler erläutert, dass pornographische Darbietungen, in denen sich die Geschlechterstereotypen des allzeit potenten Mannes und der immer willigen Frau permanent wiederholen, selbst das Potenzial implizieren, die Fabrikationsprozesse der Geschlechteridentität zu offenbaren.³⁵ Die „Sexpictures“ rekurren auf verschiedene Vorbilder (unter anderem auf die kunsthistorischen sowie auf die der Pornindustrie gleichermaßen)³⁶, um in drastischer Überzeichnung sowie in struktureller Verschränkung von Puppe, Fotografie und Geschlecht den Zitatcharakter selbst und damit die Nichtessenz von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ vorzuzeigen. So wird der in der Regel auf das „weibliche“ Geschlecht beschränkte pornographische Blick mit der Darstellung eines in der fotografischen Vergrößerung und Nahaufnahme zur lächerlichen Form mutierenden Phallus (Abb. 126) parodiert. Die Farbfotografie karikiert den vermeintlich natürlichen Eindruck des anatomischen Details: Die rosige Eichel und überdimensionalen Hautporen wirken regelrecht widerwärtig. Der Phallus als Zeichen der Macht ist nun selbst im Fokus der Betrachtung und entblößt seine Absurdität. Darüber hinaus wird der „männliche“ Körper auch in „weiblicher“ Position, auf dem Rücken liegend und mit gespreizten Beinen dargestellt (Abb. 127). Mit ei-

35 Vgl. Judith Butler: „Schmährede“. In: Barbara Vinken (Hg.): Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart, München 1997, S. 92-113, hier: S. 108.

36 Wie Hanne Loreck ausführt, ist Sherman Serie der „Sexpictures“ auch eine Reaktion auf die Pornographie- und Zensurdebatte in den USA um 1990. Die Regierung verweigerte Fördergelder für verschiedene Künstler. Ausgelöst wurde die Debatte durch Andres Serranos „Pist Christ“ (1987) und die Ausstellung Robert Mapplethorpes „The perfect Moment“ (1989). Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 115, Anmerkung 127. Vgl. dazu auch Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper, a.a.O., S. 214 ff.

ner Henkerskappe ist das Gesicht der Puppe verdeckt, ihre rechte Hand, die durch den Schatten verdoppelt wird, ruht auf dem Oberschenkel und scheint die BetrachterInnen geradezu ins Bild zu winken. Auch die Augen, die aus der Maske hervorstechen und mit dem vortretenden Phallus korrespondieren, wiederholen die Einladung zum geschlechtlichen Akt, dessen fatale Folgen bereits absehbar sind. Der Kopf der Puppe ruht vor einem Holzblock, in dem sich die Spitze einer Axt verbirgt. Eine Eisenkugel und Kette sind rechts im Bild zu erkennen. Die Puppe ist Hinrichtungsoffer und Henker im selben Moment. Diese Nichtvereinbarkeit der Positionen spiegelt den gleichfalls ambivalenten Status der BetrachterInnen. So visualisiert die Axt den fotografischen Cut, mit dem der Bildkörper gefriert und uns zur Interaktion animiert. Es ist der Lichteinfall sowie die Puppenhand, die unseren Blick zur Schlachtbank lenkt. „Männlichkeit“ stellt sich hier somit nicht länger in seiner unangefochtenen Autorität dar³⁷, vielmehr erweist sich hier auch „sein“ Geschlecht als unheimlicher Ort, der mit Kastration droht.

Vom fotografischen Kader eng umfasst, bietet sich die Puppe erneut zur Blickpenetration an. Die Hände weisen zudem auf die Stelle des Geschlechts, das sich jedoch durch seine Abwesenheit auszeichnet (Abb. 128). Das Geschlechtsmodul fehlt, stattdessen sehen wir uns mit dem hohlen Innenraum des Plastikkörpers konfrontiert. Wie auch Zimmermann konstatiert, wird diese „Höhle“ zwischen den Beinen der Figur als „weiblich“ wahrgenommen³⁸, während unsere Projektionen jedoch buchstäblich ins Leere führen. Das schwarze Loch erweist sich vielmehr als Nichtort im Derridaschen Sinne, an dem ein unendlicher Austausch der Geschlechtszeichen stattfinden kann.³⁹ Damit wird auch die Vorstellung eines essentiellen inneren Wesenskerns ad absurdum geführt, vielmehr zeigt sich Innen wie Außen die Plastikhaut. Den fotografischen Abbildern der ersten Puppe Hans Bellmers vergleichbar, die ihren Konstruktionsmechanismus sowie ihre Außenhaut gleichzeitig vorzeigt, so funktioniert auch hier der subjektkonstituierende Dualismus von Innen und Außen nicht mehr. Der blaue Schleier, der sich über die linke Schulter und den Hinterkopf der Puppe legt, erinnert ebenfalls an Bilder des ersten Bellmerschen Puppenmodells, in denen das Schwarz-Weiß des Abzugs und schwarze Schleier die Zusammenhänge der einzelnen Teile der Puppenanatomie verunklären. Hier schmiegt sich das Tuch allerdings nicht

37 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, a.a.O., S. 21.

38 Vgl. Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper, a.a.O., S. 245.

39 Vgl. Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz, a.a.O., S. 424. Vgl. auch ders.: Grammatologie, a.a.O., S. 44.

organisch an den Körper, dagegen offenbart es vielmehr den Kontrast zwischen seiner seidigen Leichtigkeit und dem harten Plastikkörper der Puppe. Während jedoch der Plastikrücken im Scheinwerferlicht glänzt und seine Künstlichkeit offenbart, so fällt ein Schatten des Schleiers auf das Puppenauge und lässt die Kunstfigur zum Leben erwachen.

Den unheimlichen Liebesakt kann die Puppe schließlich auch mit sich selbst vollziehen, so vergnügt sie sich mit Autofellatio (Abb. 129): Ihr Kopf wurde vom oberen Bildrand abgetrennt und findet sich als vom Körper losgelöstes Fragment zwischen ihren Beinen wieder. Die „Selbstbefriedigung“ funktioniert hier nur um den Preis der eigenen Fragmentierung. Angesichts dieser Darstellung sehen die BetrachterInnen ihre eigene Position reflektiert. Mit dem Bildkörper als unserem Gegenüber suchen wir Selbstbestätigung und gefährden dabei unseren Status als Subjekt.

In # 259 (Abb. 130) generiert erst der Fotokader ein vermeintlich einheitliches Körperbild, indem er die Körperteile eng zusammenfasst und gleichzeitig die Disparatheit der verschiedenen Elemente aufzeigt. So erinnert etwa die Stelle, an der Ober- und Unterkörper nur lose aufeinander liegen und jederzeit ausgewechselt werden können, an das Bellmersche Bauchkugelgelenk. Die sich überkreuzenden Arme stellen eine Verbindung von linkem und rechtem Bildrand her und machen damit ebenfalls auf die Funktion der Kadrierung aufmerksam. Zudem funktionieren sie als Metapher für den Chiasmus des Mediums Fotografie sowie aller dualer Erwartungen. Der „männliche“ Körper präsentiert sich hier erneut in traditionell „weiblicher“ Pose. Der Kopf der Puppe liegt zusammenengesunken auf ihrer Brust. Die BetrachterInnen können ihre voyeuristischen Blicke vermeintlich ungestört streifen lassen, um dabei erneut den Irritationen der zwiespältigen Bildfigur zu erliegen.

Ebenso wie die anatomischen Teile der ersten Puppe Hans Bellmers sowie der Molinierschen Künstler-Puppe, so können schließlich auch die Segmente der Prothesen selbst einen körperproduzierenden Rahmen⁴⁰ (Abb. 131) bilden, der jedoch weder eine eindeutige noch eine vollständige Anatomie präsentiert. Das Körperbild löst in uns vielmehr eine Orientierungslosigkeit aus. Wir können nicht bestimmen, wo die Grenzen des Körpers beginnen oder enden, ob wir mit einem oder vielen Körpern konfrontiert sind und selbst die einzelnen Körperteile sind nicht eindeutig zu identifizieren. Schließlich scheint die Bildfigur Opfer und Täter zu sein: Während der Kopf der Gestalt am Boden liegt und in Verzweiflung einen Schrei auszustoßen scheint, beugt sich der Täter über ihn. Ein

40 Vgl. dazu auch meine Ausführungen zur ersten Puppe Hans Bellmers, das Kapitel „Der Rahmen als Bedeutungsproduzent“, S. 76 ff.

Tropfen Körpersekret seilt sich aus einer unbestimmten Körperzone ab und droht in den geöffneten Rachen zu fallen. Doch nicht nur die Körperausscheidung, auch die Gestaltung des Gesichts, die Poren, der Schatten eines Bartes, die glänzenden Lippen und verfaulenden Zähne suggerieren eine abstoßende Natürlichkeit, die Gelenke der Knochen jedoch, die links und rechts am unteren Bildrand zu sehen sind, erinnern wiederum an die Kunstkörper der medizinischen Prothesen. Opfer und Täterkonstellation, die bereits mit den Bellmerschen Fotografien der Puppe in Unordnung gerieten⁴¹, sind in Shermans Darstellung erneut drastisch überspitzt und beziehen auch die BetrachterInnen mit ein. So reichen die Körperformen aus dem BetrachterInnenraum in die Bildsphäre hinein, damit scheint es ihr Körper zu sein, der geschändet wird und selbst zum Schänder mutiert. Die an den Bildrändern sichtbaren Gelenke funktionieren hier als verbindendes wie trennendes Scharnier zwischen BetrachterInnen und Bild.

Zwischen Plastikmüll und Partyresten liegt ein neues Opfer (Abb. 132), eine aufblasbare Gummipuppe. Nur vereinzelte Spots erhellen die Darstellung, so dass eine Orientierung vorerst schwer fällt. Auch die Puppe, die in verdrehter Pose vor uns liegt, trägt zur Verunsicherung bei und zieht uns ins Bild. Unterstützt wird dieser Eindruck durch zwei Schienen, auf denen die Puppe liegt und die in einer Diagonalen in den BetrachterInnenraum hineinführen. Die Seile, die die Puppe an die Schienen fesseln, kommen aus dem Off und visualisieren die Nabelschnur zwischen RezipientInnen und fotografischer Darstellung. Während die Brüste der Puppe noch nach oben ragen, ist aus ihrem Hals schon etwas Luft gewichen, der Kopf ist nach hinten umgeknickt. Ihr Gesicht zeigt die Spuren der Tat, das Rot der Lippen ist über ihre Wangen verteilt. Den Vergewaltiger ertappen wir auf frischer Tat – oder ist er nicht vielmehr zwischen den Beinen der Puppe zusammengesunken? Denn das im Scheinwerferlicht leuchtende blonde Haar, die roten Lippen und die weiblichen Formen der Puppe suggerieren sexuelle Verlockungen, die sich als „heiße Luft“ erweisen. Ferner funktionieren die Gummipuppe sowie die Plastikfolien, die sie umgeben, als Persiflage auf unsere Konsumgesellschaft und erinnern an die Bilder aus Hochglanzmagazinen. Ebenso wie das Plastik glitzert und funkelt, so versprechen auch diese Bilder eine glamouröse Welt, in der Schönheit und Sexappeal selbstverständlich scheinen. Doch alles, was verführerisch glitzert, erweist sich als Fälschung. In diesem Sinne scheint hier der Vergewaltiger selbst das Opfer nicht erfüllter Wunschprojektionen zu sein. Ein zweites Gummipup-

41 Vgl. u.a. meine Ausführungen zu Abb. 22. in dem Kapitel „Zentrität und Exzentrität als simlutanes Prinzip“, S. 96.

penopfer, das sich in der linken oberen Bildecke verbirgt, fügt sich harmonisch in die Plastikwelt ein und ist daher nicht auf den ersten Blick zu erkennen. So sind ihre spitzen Puppenbrüste kaum von den Spitzen der sie umgebenden Partykappen zu unterscheiden. Das performative Wiederholungsprinzip ist über die duplizierte Puppenleiche im Bild selbst reflektiert. Indem die Darstellung zu einer sukzessiven Entdeckungsreise einlädt, erkennen wir unsere eigene serielle TäterInnen- wie Opferrolle, denn die Interaktion zwischen BetrachterInnen und Bild wird immer wieder aufs Neue motiviert.

Als Leuchtkörper erscheint die Gummipuppe in einer weiteren Darstellung (Abb. 133). Sie liegt ebenfalls als vermeintliches Opfer am Boden, um ihre BetrachterInnen buchstäblich zu bestechen. Sie ist Effekt der Projektionen und gibt diese in gleicher Weise zurück. Die Puppe unserer Körperdouble dupliziert sich über ihren Schatten ein weiteres Mal. Der Lichtkegel repetiert den fotografischen Kader und führt in den BetrachterInnenraum hinein, dabei suggeriert der Blickwinkel, wir würden mit der Puppe und ihrem Schattendouble gemeinsam am Boden liegen. In den Reigen performativer Körperbilder reihen wir selbst uns bedenkenlos ein.

Die Venuspose, die bereits Molinier für seine Darstellungen adaptiert, ist auch in den „Sexpictures“ ein beliebtes Motiv. So scheint etwa die Manetsche Olympia aus dem Jahr 1863 zitiert und parodiert zugleich (Abb. 134). Manet inszenierte seine Venus als Odaliske, die ihren Blick nicht mehr abwendet oder schlafend dargestellt wird, um sich ihren VoyeurInnen hinzugeben, vielmehr erwidert die Hure in der Pose der Venus provokant den BetrachterInnenblick. In der Darstellung Shermans werden diese provokativen Züge erneut ins Extrem gewendet: Einerseits scheinen die Wunschprojektionen – die großen Brüste und die sich offen zur Schau stellende Vulva – bildgeworden, andererseits erweist sich die Figur als lose zusammengefügtes Konglomerat von Geschlechtsattributen. Ein violetter, seidig glänzender Stoff formt das vermeintliche Körpervolumen, seine „Substanz“.⁴² Die Plastikbrüste liegen oben auf, unten schließen sich zwei Beine an, die ihre Schenkel öffnen, um den Blick auf

42 In ihrer Analyse der Aktdarstellungen Shermans verweist Loreck auf eine These Regine Pranges, um sie zugleich zu erweitern. Prange folgend symbolisieren in François Bouchers Gemälde „Ruhendes Mädchen“ aus dem Jahr 1752, die Stoffalten das weibliche Geschlecht. Loreck konstatiert, dass jedoch bereits in Georgiones Darstellung der „Schlummernden Venus“ (um 1508) das Tuch, auf dem die Göttin liegt und das sie von der idealischen Natur absondert, symbolisch als „zweite Haut“ fungiert. Natur erscheint hier im Bild als gekennzeichnete, über die Doppelung der Häute, die den Akt formen. „Es geht hier nicht um die Natur und um ein Bild, sondern um zwei Bezeichnungen – auch hier um eine Kopie ohne Original.“ Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 222.

das dazwischen liegende stilisierte Modell einer Vulva frei zu geben. Die Leerstellen zwischen dem Seidenstoff und den Prothesenelementen ergänzen wir selbst zu einem „ganzen“ Körper und können doch seine Disparatheit nicht übersehen. Das fließende Stoffmaterial verstärkt zudem den Eindruck einer nicht feststehenden, sondern potenziell wandelbaren Körperform. Ein weiteres Brustpaar und eine Gesichtsmaske, die rechts im Hintergrund zu erkennen sind, sprechen ebenfalls für das Provisorische und Austauschbare der Anatomie. Da der Seidenstoff darüber hinaus auch die Umgebung der Figur modelliert, scheint zudem der Dualismus von „Subjekt“ und Raum obsolet. Die Augen jedoch, die hinter der Ledermaske zum Vorschein kommen und uns direkt anblicken, scheinen echt zu sein und verleihen der Körperkomposition erst ihre unheimliche Wirkung – sie setzen der Inszenierung buchstäblich die Krone auf. Die Hand der Bildgestalt ragt aus dem Off in den fotografischen Raum, eine schwarze Brille, die den unteren Fotokader berührt, scheint ihr heruntergefallen zu sein. Der projektive und körperproduzierende BetrachterInnenblick ist im Bild selbst präsent.⁴³ Die Brille ruft zudem Erinnerung an das Motiv des Perspektivs in E.T.A Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ wach: Erst das Perspektiv evozierte die Verliebtheit wie die Verstörung Nathanaels.⁴⁴ Nicht zuletzt visualisiert die Brille somit das fotografische Dispositiv selbst.

War es zuvor der Seidenstoff, der das Körpervolumen der Bildfigur imitierte, so sind es nun unzählige Perücken, auf denen sich die Venus in lasziver Pose räkelt (Abb. 135). Ihr puzzleartiger Körper besteht aus einem „weiblichen“ Unterleib, Brust- und Bauchhülle sowie zwei Armen, die sich hinter einer bizarren Kunststoffmaske, die ihr Gesicht in die Kamera hält, verschränken. Nicht die zu erwartende jugendliche Schöne mit blonden wallenden Locken, sondern ein faltenreiches Gesicht mit buschigen Augenbrauen und flusigen, weißen Haaren, die sich über das Bild ausbreiten, bieten sich dar. In traditionellen Darstellungen des weiblichen Aktes wird das Geschlecht entweder verdeckt oder nur angedeutet. Wie Ann-Sophie Lehmann erläutert, herrscht in der Kunst die Praxis der kahlen Venushügel vor. Da das Schamhaar als eine Form der Bedeckung gilt, hinter der etwas verborgen ist, wird auf seine anstößige Darstellung verzichtet. Wie Lehmann argumentiert, hätten die Künstler, wäre es ih-

43 Auf eine vergleichbare Inversion der Blickverhältnisse verweist auch Loreck in ihrer Analyse des Bildes. Sie bezieht sich hier auf die Untersuchung Mary Ann Doanes zum Motiv der abgenommenen Brille, das die Transformation vom Zuschauer zum Schauobjekt, vom Subjekt zum Objekt des Blicks anzeigt. Vgl. ebenda, S. 167. Vgl. Mary Ann Doane: „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“ (1982). In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main 1994, S. 66-89, hier: S. 81.

44 Vgl. dazu auch das Kapitel „Inside out“, S. 63.

nen dagegen um die Darstellung epilierter Haare gegangen, auch das entsprechende Darunter abbilden müssen.⁴⁵ Von diesen Tabus kann hier nicht die Rede sein, die Vulva und das sie umringende Schamhaar präsentieren sich in starker Vergrößerung und leuchtendem Rot. Eine braune Kettenwurst schaut aus ihr hervor. Die Skalps, die ihren Körper ausfüllen und ihn umgeben, scheinen die Assoziation an das weibliche Geschlecht zu vervielfältigen. Denn wie Sykora konstatiert, überwuchert in Darstellungen der „wilden Frau“ das Schamhaar den ganzen Körper, der damit gleichsam selbst als Geschlecht angesehen werden kann und als Zeichen ungehemmten Geschlechtstriebes galt.⁴⁶ Gleichzeitig jedoch symbolisiert der Skalp die zu befürchtende Kastration.⁴⁷ So scheint auch die Kunstvulva nicht so sehr von dem Phallusersatz penetriert, als dass sie ihn zu verschlingen scheint. Die Kette der Würste reicht in den BetrachterInnenraum hinein, diese pervertierte Variante der „Nabelschnur“ wird zu ihrem Verhängnis. In Shermans Version des „L'origine du monde“⁴⁸ tritt die unheimliche Qualität des weiblichen Genitals drastisch zu Tage und lässt Vorstellungen ursprünglicher Geschlechtlichkeit weit hinter sich.

Schließlich scheinen die Venusfigurationen auch das Zitat anatomischer Wachspräparate⁴⁹ zu implizieren, die häufig ideal typisierte Körper, wie die Venus oder den sixtinischen Adam darstellen. Berühmt war unter anderem die „anatomische Venus“ des im Jahr 1856 eröffneten und vom selbsternannten Doktor Spitzner geleiteten Pariser Grand Musée Anatomique. Vor seinem Publikum zerlegte Spitzner persönlich das Modell in 44 Teile.⁵⁰ Wie Sykora betont, war die unmittelbare Nachbarschaft der Venus zu den gleichfalls nach der Göttin der Liebe benannten Präparaten der Geschlechtskrankheiten (venereal diseases) nicht zufällig: „Sie brachte vordergründig die Ikonographie der Venus-Pandora, des schönen Übels in idealer weiblicher Gestalt, ins Spiel“.⁵¹ Mit Shermans Bildern

45 Vgl. Ann-Sophie Lehmann: „Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil der weiblichen Körpers in der bildenden Kunst“. In: Claudia Benthin, Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturellen Anatomie, Reinbek bei Hamburg, 2001, S. 316-339. hier: S. 319.

46 Vgl. dazu auch meine Ausführungen zur „Haarfrau“ in dem Kapitel „The monster is going to get us“, S. 243. Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame“. In: Annegret Friedrich, Brigit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Christina Threuter (Hg.): Projektionen. Rassismus, Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 132-149, hier: S. 134 ff.

47 Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung (Studienausgabe) Bd. II, Frankfurt am Main 1972, S. 351.

48 Vgl. den Titel des gleichnamigen Gemäldes von Gutave Courbet aus dem Jahr 1866.

49 Vgl. dazu auch das Kapitel „Der anatomische Schnitt“, S. 67.

50 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 34 ff.

51 Vgl. ebenda, S. 35.

der Venus scheint sich dieses Übel nunmehr gegen die BeschauerInnen selbst zu wenden. Vor allem die frontale Darstellung des weiblichen Genitals (vgl. Abb. 13 und Abb. 134-137) offenbart in der provokanten Inszenierung ihren grotesken Charakter. Erkenntnisheischende Blicke, die in das Innere des Körpers vordringen wollen, prallen an den Oberflächen der Bildgestalten wie an der fotografischen Membran selbst ab. So scheint ein Körperdetail im fotografischen Ausschnitt seziert (Abb. 136). Der Anblick erinnert an einen stark durchbluteten Hautabschnitt, der zwei Öffnungen bietet und das weibliche Genital darstellen könnte. Durch die extreme Fokussierung jedoch ist eine eindeutige Bestimmung der anatomischen Ansicht nicht möglich, vielmehr löst auch hier in Bellmers Sinne die Zentrierung eine endlose Bedeutungssuche aus. Die zahlreichen Tücher und Stoffe in Shermans „Sexpictures“ erinnern ebenfalls an die Inszenierung der Wachspräparate. Doch ein holistisches Körpermodell zu reinstallieren, ist hier nicht das Ziel (Abb. 137). Dagegen zielt in ironischer Manier ein Geschenkband die Schnittstelle zwischen „männlichem“ und „weiblichem Unterleib“. Sherman lässt „[...] die Chimäre des hermaphroditischen Ideals ungeteilter Geschlechtlichkeit als groteskes Wunschbild auftreten, das nur notdürftig verbirgt, wie zusammengeschustert es ist.“⁵² Während die Genitalien durch ihre realistische Gestaltung bestechen, so legt der Schnitt durch die Beinstümpfe nicht die Knochen und Arterien frei, sondern lässt unseren Blick vor der Plastikhaut enden. Für die losgelösten Köpfe bietet das Körpermodell keine Ansatzstelle. Dafür spiegeln ihre Blicke die projektiven Wünsche der BetrachterInnen, damit wird der Blick des „Subjekts“ selbst zum Bildobjekt.

An Max Ernsts Darstellung „die anatomie“ aus dem Jahr 1913 (Abb. 139) erinnert eine weitere Körperkomposition Shermans. In verkehrter Pose, das „weibliche“ Geschlecht an Stelle des Kopfes und vice versa, präsentiert sich erneut eine geschlechtlich uneindeutige Gestalt (Abb. 138). Karlheinz Lüdeking betont jedoch den Unterschied beider Darstellungen. Während Ernst seine Figur aus unterschiedlichen Fotofragmenten zusammenfügt, die nicht eindeutig zu identifizieren sind, so ergibt sich dennoch eine „[...] sinfonische Resonanz der vielfältig geschwungenen Formen“, die sich gleichsam zu einer organischen Einheit fügen.⁵³ Der Prothesenkörper in der Inszenierung Shermans jedoch insistiert auf seinem Status als Fragment. Und während unsere Projektionen einer Zoombewegung gleich „[...] auf das Opfer, das die Annäherung unseres

52 Vgl. Katharina Sykora: „Der Index ist die Nabelschnur. Über Foto-Doubles und digitale Chimären“, a.a.O., S. 121.

53 Vgl. Karlheinz Lüdeking: „Vom konstruierten zum liquiden Körper“. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S. 219-233, hier: S. 219.

Blicks erwartet wie das Fallbeil einer Guillotine [...]“⁵⁴ zusteuern, scheint die Puppengestalt selbst, mit ihrem nach hinten überspannten Kopf voran, förmlich auf die BetrachterInnen zuzuschießen.

The monster is going to get us

Der nicht in die Norm passende, gleichsam monströse Körper stellt sich in den „Sexpictures“ ebenso wie in den meisten anderen Inszenierungen Shermans dar. Das performative Potenzial dieser „Freak Show“⁵⁵ geht gleichfalls mit der Struktur von Puppe, Fotografie und Geschlecht konform. Denn das „Ich“ und das Andere bedingen sich gegenseitig. Die Norm bestimmt sich in der Abgrenzung zum „Monster“, während wir das Monströse nur im vergleichenden Blick zur Norm erkennen. Den Begriff des Monsters verstehe ich hier im weitläufigen Sinne als Körper, der nicht in die uns vertrauten Schemata menschlicher Physiognomie passt. Während wir heute das Monster als fiktive Gestalt des Gruselromans oder Horrorfilms kennen, wurden im 16. Jahrhundert neben den Missgeburten auch die in entlegenen Gebieten der Erde lebenden, so genannten Monstravölker darunter subsumiert.⁵⁶ Wie Sykora betont, lässt sich heute mit dem Adjektiv „monströs“ annähernd „jene Überblendung von Phantasma [...] und unmittelbarer Anschauung, die dem ursprünglichen Wortgehalt innewohnte [...]“ ausdrücken.⁵⁷

Die monströse Erscheinung ruft immer Schrecken und Faszination hervor. In dieser Ambivalenz war sie als Objekt der Zurschaustellung sehr begehrt. Wie Rosi Braidotti ausführt, impliziert bereits die lateinische Etymologie des Wortes *Monstrum* seine Bestimmung:

„In the Renaissance they [the monsters, B.K.] roamed from the royal courts to the country fairs; in the seventeenth and eighteenth centuries they moved

54 Ebenda, S. 222.

55 Die Freak Shows waren im 19. Jahrhundert populär. Vgl. dazu u.a.: Robert Bogdan: *Freak Show. Presenting human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, London 1988. Wie Sykora ausführt, werden in der neueren Forschung die Begriffe des Freaks und des Grotesken als Facetten des Monströsen verstanden und zum Teil in der feministischen Forschung verwendet. Sykora verweist hier auf eine Studie von Mary Russo: *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York, London 1994. Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam“, a.a.O., S. 132.

56 Sykora bezieht sich hier auf die „De Monstris-Literatur“, die sich mit dem Wandel von Wundergestalten seit dem späten 15. Jahrhundert beschäftigt. Vgl. ebenda.

57 Ebenda.

into pubs and coffee houses, [...] in the nineteenth century, the side-shows and the circus inaugurated the commercialisation of monstrous bodies, which culminated in the motion-picture industry.“⁵⁸

Bis zum 18. Jahrhundert jedoch wurde das Monster nicht als etwas außerhalb der Norm Stehendes betrachtet, sondern als Teil von ihr. So erläutert etwa Ambroise Paré in einer Studie aus dem Jahr 1573, dass das Monster die Vielfalt der Schöpfung repräsentiere.⁵⁹ Die so genannte Teratologie widmete sich im 16. und 17. Jahrhundert der Untersuchung dieser Wesen, die man dem griechischen Wortstamm *teras* (=Wunder, Dämon) entsprechend als Wunder wahrnehmen konnte.⁶⁰ Dies änderte sich jedoch mit der Erklärung der Welt durch die Naturwissenschaften. Unter Zuhilfenahme biologischer Ausschließungskriterien wurde nunmehr eine „natürliche“ Ungleichheit der Körper – normativer und abnormer sowie europäischer und nichteuropäischer Völker – diagnostiziert.⁶¹ In der bildenden Kunst und Ästhetik formt sich als korrespondierendes Idealbild der klassizistische Körper Winkelmann'scher Prägung, der sich zumeist am männlich-hellenistischen Vorbild orientierte und durch eine hermetisch geschlossene Körperoberfläche auszeichnete.⁶² Im Gegensatz dazu definiert Geoffroy de Saint-Hilaire das Monster als ein Wesen, das sich durch überzählige, fehlende oder deplatzierte Organe auszeichne: „There can be too many parts or too few; the right ones can be in the wrong places or duplicated at random on the surface of the body.“⁶³ Während

-
- 58 Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“. In: Dies., Nina Lykke (Hg.): *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science*, London, New Jersey 1996, S. 135-152, hier: S. 135 ff.
- 59 Vgl. ebenda, S. 137. Braidotti spricht hier von der „Calf-Monk“-Studie, allerdings gibt sie keinen Quellenhinweis. Am Ende ihres Textes verweist sie allerdings auf eine andere Untersuchung Ambroise Parés: *Des monstres et des prodiges*, Librairie Droz, Geneve (1971).
- 60 Vgl. Marcella Stecher: „Cyborgism – Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in ‚Alien‘“. In: Christina Lammer, Marcella Stecher, Barbara Ossege, (Hg.): *Puppe Monster Tod*, Wien 1999, S. 85-98, hier: S. 86.
- 61 Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgalam“, a.a.O., S. 132 f. Wie Rosi Braidotti ausführt, waren so genannte Monstergeburtten seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Objekt der wissenschaftlichen Betrachtung. (Vgl. Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“, a.a.O., S. 148.) So werden etwa in den Glasvitrinen des Josephinums in Wien, „Geburtshilfliche Wachspräparate“ ausgestellt: Die geöffneten Unterleiber zeigen unter anderem siamesische Zwillinge, die mit der Beschriftung „monströser Fötus“ versehen sind.
- 62 Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgalam“, a.a.O., S. 133.
- 63 Vgl. Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“, a.a.O., S. 138. Braidotti datiert dieses Zitat auf das

das klassizistische Ideal bis heute unsere Körpervorstellungen prägt, so zeichnen sich umgekehrt neben den Bildgestalten Shermans bereits die Molinierschen, aber vor allem die wuchernden Formen der zweiten Puppe Hans Bellmers durch ihren monströsen Charakter aus.

Wie Sykora konstatiert, versucht Karl Rosenkranz Mitte des 19. Jahrhunderts mit einer starren Dichotomie von Norm und Abweichung zu brechen.⁶⁴ In seiner „Ästhetik des Häßlichen“ stellt er dem klassizistischen Ideal des guten Schönen den Begriff des Häßlichen an die Seite, der dieses allerdings nicht auf eine reine Negation des Schönen reduziert. Dagegen definiert er das Häßliche als sich selbst vernichtendes Schönes. Damit konstituiert es sich nicht nur als Grenze, sondern es entsteht im Inneren des Schönen und gleichzeitig aus diesem heraus. So sei etwa die Karikatur ein Ausdrucksmittel, das die Bewegung des „sich selbst Annullierens“ des Schönen als Produktion des Häßlichen sichtbar macht. Entsprechend zeigt auch das Monster seine Ähnlichkeit sowie seine Abweichung von der Norm demonstrativ vor. Ihm kommt damit in struktureller Analogie zur Karikatur eine mediale Selbstreflexivität zu, die die Entstehung des Schauwertes beschreibt. Dieser Schauwert markiert kein fixes Gegenüber mehr, sondern entpuppt sich als Prozess des Übergangs vor unseren Augen. Dieser performative Anteil des Monströsen funktioniert somit gleichsam als Zeigegestus und dynamisiert die Position der ZuschauerInnen gleichermaßen.⁶⁵ In struktureller Analogie zeichnet sich André Bretons Definition der konvulsivischen Schönheit durch eine vergleichbare und damit surrealistische bzw. fotografische Struktur aus. Denn das Konvulsivische bestimmt sich im Moment des Umschlags, wie etwa vom Schönen zum Häßlichen und vice versa. Das Schöne bringt somit das Häßliche immer schon als Umschlagspunkt mit sich.⁶⁶

Ein expressives Übersteigern des Schönen bis hin zum Häßlichen inszeniert Sherman immer wieder in ihren fotografischen Arbeiten. Zuletzt in einer Fotoserie aus dem Jahr 2001, in der sich Sherman in verschiedenen Varianten des Westküstentypus der USA inszeniert. Der

Ende des 18. Jahrhunderts, allerdings gibt sie keinen weiteren Literaturhinweis.

64 Sykora verweist auf folgende Analyse: Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, Darmstadt 1979 (Nachdruck d. Ausg. Königsberg 1853). Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame“, a.a.O., S. 133.

65 Vgl. ebenda.

66 Am Anfang von „L'amour fou“ gibt es einen Abschnitt, den Breton mit dem Titel „La beauté sera convulsive“ versieht. (Vgl. André Breton: *L'amour fou*, München 1970, S. 11.) Wie Krauss feststellt, ist das Konvulsivische zutiefst fotografisch, indem es unter anderem den Moment des Umschlags von der Bewegung in die Starre und vice versa bestimmt. Vgl. Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, a.a.O., S. 116 ff.

missglückte Versuch, um jeden Preis schön sein zu wollen, spiegelt sich in dem übertriebenen Make-up, dem aufgetupiertem Haar und der zwanghaft eingenommen Pose, die die künstlich aufgestockte Brust besonders zur Geltung bringen soll (Abb. 140). Mit dem Zitat der Venus in den „Sexpictures“ jedoch, dem Inbegriff idealer, weiblicher Schönheit und ihrer Verunstaltung bis hin zum Grotesken, findet dieser Prozess seine Kulmination. Das Monströse erscheint uns demnach immer vertraut sowie fremd zugleich und bewegt sich somit in einem unheimlichen Zwischenraum. Die Theorie der Abstände manifestiert sich im Monster selbst, das die Prozesse der Bedeutungsproduktion offenbart.⁶⁷

Mit der „biologischen“ Ausdifferenzierung normaler und monströser Körper ging schließlich vor dem Hintergrund eines aufstrebenden, männlichen Bürgertums auch die Unterscheidung zwischen der männlichen, kulturbestimmenden Norm und dem weiblichen Anderen einher.⁶⁸ Der monströsen Gestalt ist ebenso wie dem weiblichen Geschlecht die Eigenschaft des Unheimlichen gleichsam eingeschrieben. Entsprechend wird, Marcella Stecher folgend, im Horrorgenre das Aufeinandertreffen von Frau und Monster durch spannungsgeladene Schuss-Gegenschuss-Montagen erzeugt.⁶⁹ Da die Macht des Monsters als sexuelle Differenz zur Normalität begriffen wird, indiziert – so Linda Williams – ein Blickwechsel zwischen Frau und Monster eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen beiden Positionen. Dabei geht es nicht um das Vorzeigen einer animalischen und damit männlich konnotierten Sexualität, sondern um die Angst erregende Macht und Potenz einer anderen Sexualität, des Monsters als Doppelgängerin der Frau.⁷⁰ Die monströs in Szene gesetzte und im Medium Fotografie präsentierte „weibliche“ Puppengestalt ist somit in potenziertem Maße dazu geeignet, unsere normativen Vorstellung von Körper und Geschlecht fragwürdig erscheinen zu lassen. Mit Shermans Figurationen und nicht zuletzt in ihrem „Selbstporträt“ als monströse Puppenmutter (Abb. 122) steigern sich „Weiblichkeit“ und

67 Auch Bryson erläutert, dass der gleichsam monströse Körper seinen Konstruktionscharakter vorzeigt. So findet in der Postmoderne der Übergang von „Alles-ist-Darstellung“ zum Körper als Horror statt. Von der Aussage, dass das Simulakrum das Wirkliche sei, kommt es zum Zusammenbruch des Simulakrums in einem Desaster. Vgl. Norman Bryson: „Wachsfigurenkabinett“. In: Cindy Sherman 1975-1993: Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, a.a.O., S. 216-223, hier: S. 217.

68 Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam“, a.a.O., S. 133.

69 Vgl. Marcella Stecher: „Cyborgism - Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in ‚Alien‘“, a.a.O., S. 91.

70 Vgl. Linda Williams: „Wenn sie hinschaut“. In: Gertrud Koch, Heide Schlüppmann (Hg.): Frauen und Film. Horror, Frankfurt 1990, S. 8. Zit. n. Marcella Stecher: „Cyborgism - Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in ‚Alien‘“, a.a.O., S. 91, Anmerkung 17.

Monstrosität gegenseitig in ihrer unheimlichen Qualität, um in der Überzeichnung die Klischees zur Schau zu stellen. So sehen wir uns etwa anstelle eines weiblichen Gesichtes mit einem Gesäß konfrontiert, das von Rüschen gerahmt wird (Abb. 141). Die Rüschen sowie das Motiv des Puppengesäßes erinnern an Inszenierungen Bellmers und Moliniers. Die Pobacken des zweiten Bellmer'schen Puppenmodells sind teilweise mit Punkten übersät (Abb. 30), und auch die Körper der Künstler-Puppe sind mit Punktmustern verziert. In Shermans Darstellung jedoch mutieren die Punkte zu geröteten Pusteln und die Spalte des Gesäßes klafft uns provokativ entgegen. Rechts im Hintergrund erkennt man erst auf den zweiten Blick den erschütterten Gesichtsausdruck eines Kopfes, der unser Entsetzen über die absurde Bildgestalt zu spiegeln scheint.

Wie Sykora konstatiert, werden die „weiblichen“ Monstren aufgrund ihrer Ganzkörperbehaarung gleich mehrfach als verstörendes Geschöpf wahrgenommen: Sie irritierten die Grenze zwischen Tier und Mensch sowie die Grenze des Geschlechts. So kann zum einen der ganze Körper als Vulva angesehen werden, da das Schamhaar die Figur umwuchert, zum anderen bringt der Bart männlich konnotierte Attribute ans Licht. In „Untitled 191“ (Abb. 142) scheint die Referenz an die so genannte Haarfrau unverkennbar. Die Haare sprießen am ganzen Körper und weben die Gestalt regelrecht ein. Die langen Fingernägel, die fein gezupfte Augenbraue sowie die feucht glänzenden Brustwarzen, die unter dem Haar sichtbar werden, evozieren die Ambivalenz zwischen „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“, Mensch und Tier. Darüber hinaus visualisiert das Ungeziefer, das sich in den Haaren verfangen hat sowie die Falten, Rötungen und Schwellungen, die das Gesicht entstellen, den performativen Prozess des „Sich-Selbst-Hervorbringens des Häßlichen aus dem Schönen“⁷¹. Der fotografische Kader fasst die Bildgestalt eng zusammen und fokussiert nur bestimmte Details der Figur, ohne einen Gesamteindruck preis zu geben. In struktureller Analogie zum ambivalenten Versprechen der fotografischen Membran schüren dabei auch die Haare, die den Körper und das Gesicht wie einen Schleier verdecken, den Blick versperren und dennoch Transparenz suggerieren, die Erwartung, unser Gegenüber doch noch definieren zu können. Doch während wir versuchen, uns Klarheit zu verschaffen, laufen wir selbst Gefahr, uns in dem Haarnetz zu verfangen: So blickt uns ein blutunterlaufenes „fotografisches“ Auge sowie die rot leuchtende Brustwarze unvermittelt entgegen, um sich von uns ein Bild zu machen.

Viele der monströsen Bildkörper Shermans erinnern an die fotografischen Puppenszenarien Bellmers und Moliniers. Doch die für Shermans

71 Ebenda, S. 133.

Darstellungen üblichen Dramatisierungen sind auch hier unverkennbar: So bietet sich etwa die Achse der Oberschenkelgelenke, die die Vulva regelrecht aufspießt, in provokanter Pose dar (Abb. 143) und scheint auf das Bellmersche Prinzip des Gelenks zu rekurrieren. In einem anderen Beispiel wird das künstliche Gesäß als Brennpunkt der sich vervielfältigenden Gliedmaßen (Abb. 144) präsentiert. Die Hülle des Oberkörpers schwebt über dem Unterleib und ist mit dem Kopf eines Untoten ausgestattet. „Untitled 308“ (Abb. 145) erinnert an die diffusen Bildschichten der Molinierschen Arrangements. In der Mehrfachbelichtung verschränken sich die einzelnen Raumebenen miteinander. Aus dem violetten Samt scheinen die Körperteile emporzusteigen oder zu versinken. Ein welliger und transparenter Schleier liegt über dem Bild und stellt damit die Ambivalenz der fotografischen Membran zur Schau. Die grinsenden Mäuler der Künstler-Puppe scheinen zudem persifliert: In einem unförmigen kopfähnlichen Gebilde öffnet sich der Mund zur bedrohlichen Vagina dentata, während sich das einzige Auge nach oben dreht. Zwei weitere von der Anatomie losgelöste Augäpfel nehmen die Stelle der Brüste ein, in loser Folge fügen sich nach unten hin ein Oberkörper, ein weiterer vom Körper abgetrennter Kopf und Beine an. Die Oberschenkelgelenke formieren sich zum Gesäß.⁷² Diese grotesken Szenen, die mit Zitaten des Horrorgenres durchtränkt sind, funktionieren ganz im Sinne des blutrünstigen Theaters *Grand Guignol*: Auf die Zerstückelung der Toten folgt die Wiederauferstehung im nächsten Akt, dies ruft den stetigen Wechsel des Schreckens und des Lachens hervor, der die Stelle der Sabotage markiert.⁷³ Angesichts der Darstellungen Shermans findet dieser Wechsel immer auf einen Schlag statt. Zwar wäre es übertrieben, zu behaupten, die Bilder riefen ein Lachen hervor, ganz ernst nehmen kann man sie jedoch nicht. Vielmehr wird in der Überzeichnung die Ironie deutlich, die einen vergleichbaren Moment zwischen Zurückschrecken und Schmunzeln evoziert und der immer zugleich auf den fotografischen Cut rekurriert. So sind wir zwar in das Spektakel involviert und können dennoch das Bild mit der nötigen Distanz betrachten. Auch hier entsteht ein changierender Zwischenraum, in dem sich die Inszenierung selbst vorführt.⁷⁴

72 Zu diesem Bild erläutert auch Hanne Loreck, dass Sherman auf surrealistische Bildpraktiken wie die Doppelbelichtung zurückgreift, die das so genannte Wirkliche als von Verräumlichungen Gebrochenes im Bild wirksam werden lassen, wobei der fotografische Abzug selbst intakt bleibt. Vgl. Hanne Loreck: *Geschlechterfiguren und Körpermodelle*: a.a.O., S. 120.

73 Vgl. Katharina Sykoras Ausführungen zum Theater *Grand Guignol* im Zusammenhang des Surrealismus. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 155.

74 Auch Susanne Holschbach bemerkt, dass Shermans Bilder nicht wie Horrorfilme die Grenze des Darstellbaren weiter nach vorne treiben wollen, vielmehr würden sie nur an dem Schockeffekt partizipieren. Damit verhalten sie sich

Während sich die fotografierten Puppenkörper Bellmers und Moli-
niers als Fotomaschine nach Cyborgart darbieten und damit die traditio-
nelle Konnotation und Reduzierung von Weiblichkeit auf ihre Reproduk-
tionsfähigkeit konterkarieren, so steht in der Darstellung Shermans er-
neut der parodistische Charakter im Vordergrund: Die Figuren scheinen
einer Geisterbahn entliehen. Die „weibliche“ Gestalt in Gebärdung
offenbart sich als Monstermama mit zerstückeltem Gesicht, Augenmas-
ke, zwei verschieden großen Brüsten und einem Geschlecht, das nach
außen klappt (Abb. 146). Im Hintergrund steht der potente Monsterpapa
mit lackiertem Fingernagel sowie überdimensioniertem Kopf und blickt
den BetrachterInnen entgegen. An Mutters Seite ruht der Familienzu-
wachs, eine Missgeburt aus Prothesenteilen. Der performative Zitations-
prozess, der sich mit der Anrufung: „Es ist ein Junge bzw. ein Mädchen“
vollzieht⁷⁵, kann angesichts der Babypuppe, die den Körper als Hülle und
das Geschlecht als potenziell austauschbares Zeichen vorzeigt, nicht grei-
fen.

Schließlich evoziert die weibliche Reproduktionsfähigkeit selbst ein
Gefühl des Unheimlichen. So ging etwa die Angst vor der Procreation
um. Die Schuld für Monstergeburt wurde vor allem der Mutter zuge-
schrieben. Ursache sei, so wie Paré in seinen Studien ausführt, Sex an
kirchlichen Feiertagen oder während der Menstruation.⁷⁶ Darüber hinaus
glaubte man seit dem 17. Jahrhundert an die Macht der weiblichen Ima-
gination: Das, was sich die Frau während der Schwangerschaft vorge-
stellt oder gesehen hat, würde sich unmittelbar in Deformationen ihres
Kindes ausdrücken. T.W. Glenister führt aus, daß diese Vorstellung

gleichzeitig analytisch zu den Effekten. Vgl. Susanne Holschbach: „Verschwin-
den, Auftauchen. Noch einmal Cindy Sherman“. In: Dies., Norbert Bolz, Cor-
dula Meier, Birgit Richard (Hg.): *Riskante Bilder. Kunst, Literatur, Medien*,
München 1996, S. 137-148, hier: S. 144.

75 Wie Butler erläutert, sind performative Akte Formen des autoritativen Spre-
chens: Erklärungen, die eine bindende Macht ausüben und eine bestimmte
Handlung vollziehen. Jedoch erlangt etwa der Sprechakt „Ich erkläre euch zu
Mann und Frau“ seine Wirksamkeit erst durch die Anführung der Konvention.
Die bindende Kraft findet sich in dem zitatförmigen Vermächtnis. So wird
auch mit der Benennung „Mädchen“ das zum Mädchen-Werden erzwungen.
Damit wird eine körperliche Weiblichkeit gesetzt, die die Norm niemals ganz
erreicht. Das „Mädchen“ wird gezwungen, die Norm zu zitieren, um sich als
lebensfähiges Subjekt zu qualifizieren. Weiblichkeit ist deshalb nicht das Er-
gebnis einer Wahl, sondern das zwangsweise Zitieren einer Norm. Das Zitie-
ren wird als theatralisches Zitieren in Erscheinung treten, indem sie in einer
Übertreibung auftritt und damit die Konventionen umkehrt. Vgl. Judith But-
ler: *Körper von Gewicht*, a.a.O., S. 309 ff. u. S. 318 ff.

76 Vgl. Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and
embodied differences“, a.a.O., S. 139 ff.

gleichsam eine optische Theorie sei.⁷⁷ Dennoch gilt hier die Frau nicht als Reproduktionsmaschine, als Fotoapparat allein. Vielmehr können durch ihre Vorstellungskraft die Dinge außer Kontrolle geraten. Während traditionell „Weiblichkeit“ als Effekt des projektiven Blickes gilt, so wird hier dem Blick der Frau sowie ihrer Imagination das Potenzial zugeschrieben, Elemente ein- wie auszuschließen. Im Sinne Butlers und wie in der Inszenierung Shermans visualisiert, gilt „sie“ hier gleichsam als subversive Instanz, die der Norm widersprechende Körper „gebiert“.

Die vertrauten Vorstellungen niedlicher Babys oder Kleinkinder kehrt Sherman mit ihren Inszenierungen immer wieder in ihr Gegenteil. In der Strampelpose eines Säuglings präsentiert sich abermals eine geschlechtlich vieldeutige Gestalt. Während der Kopf die Physiognomie eines Mädchens zeigt, drängt sich der für die Figur überdimensionierte Phallus samt Schamhaar den BetrachterInnen regelrecht auf (Abb. 147). Der Anus wurde ausgebrannt, die Leerstelle bietet sich ebenfalls provokativ dar und auch die muskulösen Beine wollen mit der Figur nicht harmonieren. In vergleichbarer Babypose liegt die absonderliche Gestalt eines alten Mannes, der in der Hand einen Schnuller hält (Abb. 148). Auch hier stimmen die Proportionen der einzelnen Körperteile nicht überein. Der übergroße Phallus ist in der Mitte gespalten und die viel zu dünnen Beine könnten das Körpergewicht nicht tragen. Während die bekannten Posen das Kindchenschema in uns mobilisieren, prallen unsere Vorstellungen gleichzeitig an den absurden Bildkörpern ab. In der Unvereinbarkeit von Jugend und Alter sowie den damit einhergehenden Konnotationen von Schönheit und Gesundheit bzw. Zerfall und Hässlichkeit offenbart sich schließlich auch der performative Konstruktionscharakter dieser Kategorien.⁷⁸

Im Changement zwischen den Geschlechtern sowie zwischen vertrauter und abnormer Gestalt werden schließlich nicht nur traditionelle Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und Schönheit dekonstruiert, sondern zugleich wird auch das System von Kontrolle und Autorität, das die heterosexuelle Männlichkeit in Abgrenzung zum weiblichen Anderen als

77 Vgl. T.W. Glenister: „Fantasies, Facts and Foetuses: The Interplay of Fancy and Reason in Teratology“. In: *Medical History*, vol 8, 1964, S. 15-30. Zit. n. Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“, a.a.O., S. 145 ff.

78 Ein vergleichbares Spiel zwischen Anziehung und Abstoßung evozieren die naturgetreuen Polyesterharz Figuren Ron Muecks. Seine Arbeit „Dead Dad“ aus dem Jahr 1996 etwa zeigt die nachgebildete Leiche seines Vaters, die auf Säuglingsgröße geschrumpft ist, umgekehrt hält „Big Baby“ aus dem gleichen Jahr, was es verspricht und erweist sich als Riese. Die Arbeiten Muecks waren zuletzt in der Ausstellung „Ron Mueck“ des Hamburger Bahnhofs, Berlin (10.09.-02.11.2003) zu sehen.

Norm aufrecht erhält⁷⁹, aus dem Gleichgewicht gebracht. In einer Schwarz-Weiß-Serie aus dem Jahr 1998 verwendet Sherman nicht länger medizinische Prothesen, die erst einer entsprechenden Inszenierung bedürfen, sondern diesmal benutzt sie deutlich stigmatisierte Spielzeugpuppen, wie Barbie, GI Joe, Hercules sowie die schwul typisierten Puppen Billy und Carlos⁸⁰. Nunmehr scheint es geradezu notwendig geworden, die Puppen zu zerstückeln, um sie losgelöst von ihrer klischeehaften Bedeutung zu betrachten. Doch selbst die Bruchstücke der einzelnen Körper tragen ihre stereotypen Konnotationen weiter zur Schau. In einem skurrilen Körpermix der einzelnen Teile jedoch werden die unterschiedlichen Zuschreibungen der Lächerlichkeit preisgegeben. So schießt die geballte Faust, die Kraftgeste des Machos, gleich zweifach aus dem eigenen Körper hervor (Abb. 149). Während eine Faust anstelle des Phallus emporragt, schlägt ihr Pendant sich selbst k.o. Wage schwingt hier die Erinnerung an Ridley Scotts Film „Alien“ (USA, 1979) mit, in dem sich fremde Wesen parasitengleich in den menschlichen Körper einnisten und diesen schließlich zerstören, indem sie die Körperhülle zum bersten bringen, um nach außen dringen zu können. Doch der Gruseffekt, der auf dem Dualismus des Eigenen und des Anderen, von Innen und Außen beruht⁸¹, funktioniert hier nicht, vielmehr erweist sich die Figur nunmehr tatsächlich als Puppe in der Puppe, als endloses Zitat ohne Ursprung und Finale. Neben den muskulösen Beinen und Armen, von denen einer anstelle der zu erwartenden Keule eine Küchenrolle schwingt, scheint der Rumpf, dessen pralle Brüste sich im Scheinwerferlicht brechen, von Superwomen entliehen. Auch dieses Klischee der besseren Frau, die neben den weiblichen Reizen ebenso die männlichen Attribute wie Kraft und Ausdauer inkorporiert, wird angesichts dieser absurden Erscheinung konterkariert.

Alle Bildkörper dieser Fotoserie präsentieren sich als hybride Gestalten, die sich aus den Einzelteilen zerstörter und teilweise geschmolzener Figuren zusammensetzen und damit explizit die gleichsam fließende Genese des Monströsen aus dem Schönen (und vice versa) verkörpern: Am Boden zerstört liegt der Muskelmann (Abb. 150), seine anatomischen

79 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, a.a.O., S. 21 ff.

80 Vgl. Presetext der Galerie „Monika Sprüth“, Köln, zur Ausstellung „Cindy Sherman“ (5.11.1999-12.02.2000).

81 Auch Marcella Stecher stellt in ihrer Analyse des Films heraus, dass die Instanz des Anderen - die einzigen Überlebenden sind die Androiden, die Schwarzen und die Frauen - seine Dramatisierung erfährt. Zugleich sieht sie jedoch auch Tendenzen für subversive Lesarten, wie etwa eine masochistische Ästhetik oder Queer Readings. Vgl. Marcella Stecher: „Cyborgism - Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in ‚Alien‘“, a.a.O., S. 96.

Elemente sind auseinander gebrochen. Sein Unterleib ist von Spuren der Verbrennung gezeichnet und daher geschlechtlich nicht mehr zu bestimmen. Das geschmolzene Material lässt auf einen fluiden Körper schließen, der, dem Terminator gleich, wieder in seine Form fließen und erneut zerfließen kann. Der fotografische Stillstand verlagert diese imaginäre Bewegung jedoch auf Seiten der BetrachterInnen. Auf einer anderen Darstellung scheint sich ein Kopf erst mit der Körnung der Bildoberfläche zu generieren (Abb. 151). Die Konturen des Gesichts sind undifferenziert. Durch den Stillstand der fotografischen Abbildung ist jedoch vielmehr der wechselhafte Moment zwischen Formung und Zerfall, Hässlichem und Schöнем, Auftauchen und Versinken des Bildkörpers festgehalten. Erneut wird die Imagination der BetrachterInnen animiert, die damit selbst in die Bilddynamik hinein geraten. So scheinen es die Hände der RezipientInnen zu sein, die aus dem Off nach dem Gesicht greifen, um ihm als „Geburtshelfer“ einen Rahmen zu bieten. Darüber hinaus trägt, den Netzstrukturen der Molinierschen Bildkörper vergleichbar, die sanfte Körnung des Schwarz-Weiß-Abzuges zu einer Verschmelzung der Schnittstellen und Brüche des Körperbildes bei und funktioniert damit gleichsam als Suture, während Körper und Bildoberfläche buchstäblich miteinander amalgamieren. Auf Hell-Dunkel-Kontraste wird verzichtet, dagegen erscheinen die Bilder in unterschiedlichen Graustufungen. Im Gegensatz zu den Körpern der Künstler-Puppe tritt dafür nunmehr ein anderer Kontrast umso mehr in den Vordergrund: So lässt der weiche Abzug nicht die gebotene Dramatik der Szene erwarten, umgekehrt scheint das Schrille und Laute des Horrorszenarios in dem sanften Grau zu verstummen. Aus dieser Diskrepanz resultiert ein konvulsivischer Umschlagpunkt, der uns unsere Wahrnehmungsmuster vor Augen führt.

In der folgenden Abbildung scheint sich die Grenze zwischen BetrachterInnen und Bild aufzuheben: Von einem marmorähnlichen, runden Gefäß sind die Figuren umgeben (Abb. 152). Das Becken ist mit einer dunklen Flüssigkeit gefüllt. Die Wasseroberfläche bildet mit der fotografischen Haut eine Ebene, so dass der Eindruck entsteht, als würde die Puppe aus dem Wasser emporsteigen und sich geradewegs auf uns zu bewegen. Die Fußsohlen sind unscharf wiedergegeben, so als würden sie sich unmittelbar vor unserem Augapfel befinden. Darüber hinaus wird die Fotografie zu den Rändern hin unscharf. Der Fotokader wird unsichtbar. Dagegen bildet nunmehr der Rand des Marmorgefäßes den Rahmen für die Bildfigur, den sie jedoch in Richtung der Betrachterinnen überschreitet. Die Zone des Geschlechts, die das Zentrum des Bildes markiert, wurde ausgebrannt und wird somit zum Brennpunkt im buchstäblichen Sinne. Denn das verschwundene Genital treibt die Bedeutungsex-

plosion voran. Eine vulvaähnliche, jedoch letztendlich nicht eindeutig zu definierende Öffnung bietet sich erneut zur unheimlichen Paarungen an. Ferner erinnert allein der das Geschlecht fokussierende Blickwinkel an pornographische Darstellungen des weiblichen Genitals⁸², um die Erwartungen erneut ins Nichts laufen zu lassen. Darüber hinaus wirkt der Phallusersatz, ein Hammer, den die Puppe in der Hand hält, geradezu lächerlich. Und auch die lackierten Fingernägel gehen nicht mit den Muskeln des Herkules konform. Am unteren Rand des Beckens schwimmt eine zerfetzte Babypuppe, als Monstergeburt des „männlich-weiblichen“ Geschöpfes. Der Unterleib und die Brust sind ebenfalls geschmolzen. Durch die Auslöschung entsteht erst die Negativform weiblicher Brüste und eröffnet das Spiel der Projektionen auf ein Neues:

„The monster is a process without a stable object [...] [the, B.K.] embodiment of difference moves, flows, changes, [...] it evades us in the very process of puzzling us, it will never be known what the next monster is going to look like; nor will it be possible to guess where it will come from. And of course we cannot know, the monster is always going to get us.“⁸³

Das Spiegelbild als „informe“

Bereits das Monster, das den Prozess des Übergangs des Hässlichen aus dem Schönen und vice versa visualisiert, demonstriert gleichsam das Prinzip des „informe.“⁸⁴ Diese potenzielle Bewegung des gleichzeitigen

82 Zudem erinnere die Größe der Abzüge (50 x 80 cm) an das Format von Pornografien der 40er und 50er Jahre. Vgl. Presstext der Galerie „Monika Sprüth“, Köln, zur Ausstellung „Cindy Sherman“ 5.11.1999-12.02.2000.

83 Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences, a.a.O., S. 150.

84 In ihrer Analyse der Arbeiten Cindy Shermans greift Hanne Loreck ebenfalls auf den Bataillschen Begriff des „informe“ zurück. Im Anschluss an Rosalind Krauss definiert sie den Begriff als eine Art „innerer Logik“, die als Form Form zersetzt. Für die postmodernen Arbeiten Shermans schlägt Loreck dagegen den von der Künstlerin Ulrike Grossarth geprägten Begriff der „Deform“ vor, der das differentielle Verhältnis der Objekte zueinander wie zum Raum, in den sie eingestellt sind, kennzeichnet. Das „Deform“ würde somit eher dem analogen Prinzip der Fotografie entsprechen. (Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 96.) Mir scheint dagegen das prozessuale und somit performative Potenzial, das dem „informe“ innewohnt, auch zentral für die Arbeiten Shermans zu sein, mit dem sich die Vorstellung essentieller Körperlichkeit aufkündigt. In dem Kapitel „Das Fotografieren in Zeichnung und Malerei?“ (S. 124 ff.) habe ich zudem herausgestellt, dass das Prinzip des informe in struktureller Analogie zum punctum und somit gleichsam fotografisch funktioniert. Anja Zimmermann stellt heraus, dass das Prinzip des Formlosen auch für Karl Rosenkranz' Theorie des Hässlichen zentral ist. Er unterteilt die Formlosigkeit in Gestaltlosigkeit, Ungestalt und Miss-

Formierens und Deformierens vertrauter Codes ist bereits im Kontext der Zeichnungen Hans Bellmers sowie der Fotografien Moliniers angeklungen und stellt sich vor allem mit den hybriden Gestalten der Schwarz-Weiß-Serie Shermans (Abb. 147-153) dar. So generiert bzw. zersetzt sich die Puppe erst mit der Körnung des fotografischen Abzuges (Abb. 153). Dieser fiktive Moment des Umschlags rekurriert auf den fotografischen Cut, auf den bedeutungstiftenden und körperproduzierenden Moment der Verdopplung. Anstelle des Bauches, dem Bellmerschen Brennpunkt, klafft uns ein Loch entgegen. Die Untrennbarkeit von Körper und Bild ist damit offensichtlich, denn mit dieser Leerstelle in der Körpermitte hat der Bildkörper gleichsam selbst einen Riss erhalten. Ebenso erscheinen auch die schwarzen Haare und die Öffnung des Mundes als Verwundungen des Bildes selbst. So wie sich der Brennpunkt hier tatsächlich als Nichtort erweist, der nach wie vor die Assoziationsmöglichkeiten schürt – die Wunde erinnert an eine überdimensionierte Vulva –, so scheint sich auch das Bild selbst in einem Zustand zwischen „Sein und nicht Sein“ zu befinden. Es bietet unserem Blick keinen konstanten Referenzpunkt mehr und stellt damit erneut sein aktives Potenzial unter Beweis. Denn angesichts dieses verwirrenden Szenarios gerät unser sicher geglaubter Standpunkt vor dem Bild selbst in Bewegung. Gleichzeitig stehen wir über das Leck im Bild mit der unheimlichen Erscheinung „unmittelbar“ in Verbindung.

Verschiedene Fratzen, die Sherman inszeniert, scheinen sich selbst zu zersetzen. Das Gesicht, das wir als unsere Spiegelbild suchen und erkennen, befindet sich in einem informen Prozess (Abb. 154): Von den Rändern des fotografischen Bildes wird eine Gummimaske regelrecht

einheit. Diese Auflösung der Form verletzt unser ästhetisches Gefühl und flößt uns Ekel ein. Zimmermann betont des Weiteren, dass sich im Gegensatz zu Rosenkranz Auffassung des Ekels als „Negation der schönen Form“ die postmoderne Auflösung der Form vom Bezug auf ein Schönes gelöst habe und vielmehr die Auflösung der begrifflichen Opposition selbst verfolgt. (Vgl. Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper, a.a.O., S. 73 u. S. 83 ff.) Dieser These Zimmermanns möchte ich zum einen im Sinne Butlers widersprechen, die erläutert, dass es nicht darum gehen kann, binäre Strukturen aufzukündigen, ohne die Kategorien wie der Körper oder das Geschlecht gar nicht denkbar wären. Vielmehr werden innerhalb performativer Prozesse Grenzen zeitweise manifest und binäre Kategorien vorübergehend materialisiert. Die performativen Produktionsprozesse halten daher selbst immer das Potenzial einer Verschiebung konventioneller Vorstellungen bereit (vgl. dazu meine Ausführungen in dem Kapitel „Puppe - Fotografie - Geschlecht - einer Verbindung der unheimlichen Art.“) Zum anderen schließe ich mich der bereits dargestellten These Sykoras zu Karl Rosenkranz' Theorie des Hässlichen an. Sykora konstatiert, dass Rosenkranz gerade mit einer starren Dichotomie von Norm und Abweichung bricht und stellt dagegen das performative Potenzial seines Ansatzes heraus. Vgl. dazu das Kapitel „The Monster is going to get us“, S. 241 ff.

eingezwängt und somit das bedeutungsstiftende Ein- und Ausschlussprinzip des fotografischen Kaders reflektiert. Darüber hinaus scheint das Gesicht wie von einer Glasscheibe frontal zusammengepresst. Damit gerät die fotografische Membran als flexible Grenze zwischen BetrachterInnen und Bild selbst in den Blick. Durch die Berührungspunkte von Gummi- und Fotohaut wird die strukturelle Gleichheit beider Komponenten deutlich: Ebenso wie die Maske die Vorstellung von Identität = Essenz auf Distanz halten kann⁸⁵, so zeichnet sich auch das fotografische Bild durch ein vergleichbares subversives Vermögen aus. Die Reißzähne lassen uns hier zudem das Antlitz eines Vampirs erkennen. Die Zähne scheinen nach uns zu schnappen, und doch sind wir in sicherer Distanz. Darüber hinaus hat Dracula weder Schatten noch Spiegelbild. Dagegen ist er, wie Kathan erläutert, selbst das [fotografische, B.K.] Double, das die Prozesse der Bedeutungsproduktion visualisiert.⁸⁶

In einer Serie von Fratzen, die in einem grellen orange-pink leuchten (Abb. 155, 156), bildet die Gesichtshaut eine Ebene mit der Fotomembran. An einigen Stellen reißt die Haut auf und gibt den Blick auf Rohes und Blutiges frei, die Farbintensität offenbart jedoch die Künstlichkeit. In „Office Killer“ versucht Doreen, die Risse in der Leichenhaut ihrer Opfer mit Tesafilm zu kitten. Der transparente Klebestreifen kann den Bruch nicht schließen, sondern akzentuiert ihn vielmehr in makaberer Manier und offenbart damit den Konstruktionscharakter der filmischen Inszenierung selbst, die spielerisch verschiedene Motive des Gruselgenre adaptiert. Als eine der weiblichen Protagonistinnen mit ihrer Hand im „Inneren“ der Leiche zu versinken droht, erreichen die wechselnden Emotionen zwischen Ekel und Lachen ihren Höhepunkt. Die Vorstellung von der Haut als begrenzende Schicht, die den Kern des Subjekts zusammen hält⁸⁷, wird vorgeführt und dekonstruiert. In der fotografischen Darstellung Shermans hat ein Auge des orangefarbenen und sich zersetzenden Fratzen Gesichtes ebenfalls seinen Halt verloren und quillt aus dem Gesicht hervor (Abb. 156). Der subjektkonstituierende Dualismus von „Innen und Außen“ funktioniert auch hier nicht mehr, vielmehr geht es nunmehr buchstäblich „Drunter und Drüber“. Die Risse in der Fratzenhaut visualisieren ferner das fotografische Prinzip der Verbindung und Differenz. Die einzelnen Hautschuppen motivieren uns, ein ganzes Gesicht zu imaginieren und doch scheinen die Bruchstücke in ihrer Form flexibel zu sein und darüber hinaus potenziell in der Lage, sich wie Eischollen in Bewegung zu setzen. Auch hier unterliegt der Bildstatus

85 Vgl. dazu das Kapitel „Körperbildgenese als Performanz in Permanenz“.

86 Vgl. Bernhard Kathan: *Das Elend der ärztlichen Kunst. Eine andere Geschichte der Medizin*, Wien 1999, S. 196.

87 Vgl. dazu auch das Kapitel „Der anatomische Schnitt“.

selbst einem Prozess der Formung und Verformung. Dass dies erneut unseren Subjektstatus tangiert, verdeutlichen die Falten des Gesichtes, die vom Brennpunkt des Nasenbeines aus sternförmig bis in den Raum der BetrachterInnen hineinführen (Abb. 155) und damit die fotografische Haut als interaktive Grenze der Bedeutungsproduktion thematisieren.

Schokolade, die ihre Konsistenz von flüssig zu fest und vice versa wechseln kann, ist gleichfalls prädestiniert, das Prinzip des „informe“ zu visualisieren.⁸⁸ So scheint der Kopf in „Untitled 324“ (Abb. 157) aus der süßen und sich im Zustand des Schmelzens befindlichen Masse zu sein. Die Schokoladenoberfläche verbindet sich mit der fotografischen Membran und kennzeichnet diese gleichfalls als informe Grenze. Der Hintergrund des Kopfes und der linke Rand des rechten Auges zeichnen sich durch den gleichen Ockerton aus, der somit die Barriere zwischen „Innen und Außen“ als permeabel markiert. Das rechte Auge blickt den Betrachterinnen entgegen, es spiegelt ihren sowie den Kamerablick. Der Augapfel scheint der einzige Fixpunkt im sich verflüssigenden Bild zu sein. Er visualisiert den fotografischen Stillstand, der erst die Vorstellung einer informen Bewegung produziert.

In „Untitled 190“ (Abb. 158) findet die Verkehrung von Innen und Außen seine radikale Fortsetzung. Aus Erbrochenem formt sich das Gesicht. Gleichzeitig deformiert das Abjekte unsere Vorstellungen von Identität. So betont auch Butler, dass das Abject jener gefürchtete Ort ist, gegen den sich das Subjekt abgrenzen will. Das verwerfliche „Außen“ liegt somit eigentlich im „Inneren“ des Subjekts, als dessen eigene fundierende Zurückweisung.⁸⁹ Ferner setzt sich der Bildkörper aus zwei Hälften zusammen. In der Bildmitte ist die horizontale Naht zu erkennen. Ebenso wie wir im Akt der fotografischen Betrachtung die Grenze zum Bild überbrücken und dennoch außen vor bleiben, so registrieren wir hier die Bildnaht und übersehen sie zugleich. Wir versuchen, das Ganze zu erblicken und können es dennoch nicht fassen, während uns der aufgerissene Schlund der Bildgestalt zu verschlingen droht.

Für den Ausstellungskatalog „Cindy Sherman. Fotoarbeiten 1975-1995“⁹⁰ wurden die orangen Fratzen (Abb. 155, 156) als Motiv für den Umschlag gewählt. Doch werden die Gesichter hier nicht im begrenzenden Kader, sondern vielmehr als Alloverformat präsentiert. Damit sprengen sie buchstäblich den Rahmen, werden Teil des BetrachterInnenraums

88 Dieter Roth etwa stellte Skulpturen aus Schokolade her, die ebenfalls das Prinzip des „informe“ implizieren. Zuletzt wurden die Arbeiten Roths in einer Ausstellung des Museum Ludwig, Köln präsentiert. Vgl. Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive. 18.10.2003-11.01.2004.

89 Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 22.

90 Vgl. Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995, a.a.O.

und bleiben dennoch im Bild. Dieses Alloverprinzip wird in einem weiteren Katalog zu Shermans Arbeiten aus dem Jahr 1991⁹¹ zum Paradigma: Auf Text wird vollkommen verzichtet, dagegen nehmen hier die Fotografien wie in Hochglanzmagazinen die gesamte Bildseite oder auch eine Doppelseite ein. Da das schützende Weiß der Buchseite fehlt, das im Regelfall die Darstellung umgibt, sind die BetrachterInnen mit dem Aufschlagen des Buches mittendrin. Entsprechend wird unser Eintritt ins Bilderreich visualisiert (Abb. 123): Schon mit der Berührung des Buches können wir uns nicht mehr entziehen. So sind es „unsere“ Hände, die in den Bildraum ragen. Die anderen Darstellungen des Kataloges präsentieren stark vergrößerte und fokussierte Details, die sich kaum dem Bildformat fügen. Beliebtes Motiv sind auch hier informelle Fratzen sowie der aufgerissene Mund, der als Leerstelle des Bildes selbst erscheint und die BetrachterInnen aufzusaugen droht (Abb. 159, 160). Eine weitere Abbildung dieses Buches präsentiert eine gläserne Büste (Abb. 161), die jedoch vielmehr aus einer gallertartigen, informen Masse zu bestehen scheint. Wie die fotografische Membran, so verspricht die Glashaut Ein- und Durchblicke und stellt dennoch eine unüberwindbare Hürde dar. Während der gläserne Mensch des Dresdener Hygiene Museums⁹² dem aufklärerischen Anspruch dienen sollte, das Unsichtbare sichtbar zu machen, so evoziert der gläserne Gestalt in Shermans Inszenierung vielmehr ein unheimliches Changement. Denn die Strukturen im Inneren gehen mit den Lichtreflexen auf der gläsernen Haut⁹³ eine Verbindung ein; der erkenntnisheischende Blick erweist sich als Projektion. Bereits Bellmers Zeichnungen, die den Körper wie mit einem Röntgenblick erfassen, um das Innere nach Außen und vice versa drängen zu lassen, rufen eine vergleichbare Irritation hervor. In einer anderen Inszenierung Shermans

91 Cindy Sherman, *Specimens*, hg. v. Edith de Ak, Kyoto/Japan 1991.

92 Erstmals ausgestellt wurde der gläserne Mensch auf der Zweiten Internationalen Hygieneausstellung im Jahr 1930. Wie Käte Meyer-Drawe ausführt, war er damals eine Sensation. Eine Tatsache, die heute schwer nachvollziehbar ist, da seine Gestalt vielmehr ambivalente Gefühle evoziert. So stellt die Plastikhülle die menschliche Haut nach und entfremdet sie zugleich. Die Plastikfigur streckt ihre Arme in den Himmel und nötigt uns zum Emporblicken, während wir gleichzeitig per Knopfdruck verschiedene Organe zum Leuchten bringen können: „eine gespenstische Inszenierung des Menschen als Zitat seiner selbst“. In einer Apsis präsentiert, mit dem Orantengestus zu Höherem strebend, steht dort der Mensch als natürlich erklärbarer Maschine vor uns, die religiöse Andacht und technische Herrschaft in sich vereint. Der gläserne Mensch als Objekt ununterbrochener Sichtbarkeit verkörpert das Konkubinat von metaphysisch-anatomischem Ehrgeiz und penetrierender Macht. Vgl. Käte Meyer-Drawe: *Menschen im Spiegel ihrer Maschinen*. München 1996, S. 120 ff.

93 Auch Meyer-Drawe betont, dass die Plastikhaut des Gläsernen Menschen ihre eigentümliche Sichtbarkeit nur ihren Spiegelbildern und damit letztlich ihrer Unsichtbarkeit verdankt. Vgl. ebenda, S. 125.

(Abb. 162) schmiegt sich eine transparente Plastikmaske an das Profil eines Kopfes an. In struktureller Analogie zur fotografischen Membran bildet die Plastikhülle eine zweite Haut, die stellenweise die darunter Liegende berührt und dennoch einen deutlichen Abstand bewahrt. Eine Lichtquelle, die von hinten die Gestalt erhellt, lässt den „Kern“ jedoch als schwarze, leblose Fläche erscheinen, wohin gegen die Hülle substantiell erscheint. Das Doppelprofil setzt somit das Prinzip der fotografischen Duplikation sowie der Subjektproduktion gleichermaßen ins Bild: Mit der Verkehrung von Hülle und Kern erweist sich das „Ich“ als Effekt der Differenz.

Alle weiteren Darstellungen dieses Kataloges geben jedoch kaum Orientierungshilfen. Aufgrund der starken Vergrößerungen erkennen wir nur unscharfe Bildgefüge mit einem diffusen Spiel aus Licht und Farbe, das erneut einen informen Prozess zwischen Entstehung und Zerfall installiert. Wie Dubois ausführt, verweist das unscharfe Bild auf das Off des fotografischen Kaders⁹⁴ und damit auf seinen fragmentarischen Charakter, der wiederum die Interaktion zwischen RezipientInnen und Bild animiert. Durch lange Belichtungszeiten führt eine Bewegung vor der Kamera bzw. eine Bewegung der Kamera selbst zu verschwommenen Darstellungen, da die Bewegung für den Belichtungsprozess zu schnell ist und nicht exakt aufgezeichnet werden kann. Von der verfließenden Zeit bleibt nichts als ein Leuchten – die Zeit gleitet ab.⁹⁵

Cindy Shermans: *Fitchers Bird* oder „die Frau im Korb“

Mit Shermans Buchprojekt „Fitcher’s Bird“ aus dem Jahr 1992, das auf dem gleichnamigen Grimmschen Märchen basiert, wird das Medium Buch schließlich zum zentralen Thema.⁹⁶ Fotografisch in Szene gesetzte Puppen agieren auch hier als Hauptdarstellerinnen und stehen in einem Dialog mit der Erzählung. Das Wechselverhältnis von Fotografie, Puppe und Geschlecht steht erneut im Vordergrund. Der fotografische Akt selbst ist dabei zentrales Thema der Fotostory. Die Protagonisten des Märchens sind in einem Macht-/Ohnmachtverhältnis miteinander ver-

94 Vgl. Philippe Dubois: Der fotografische Akt, a.a.O., S.178.

95 Vgl. ebenda.

96 Fitcher’s Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, New York 1992. In einem Aufsatz auf dem Jahr 2000 habe ich mich bereits mit diesem Buchprojekt auseinander gesetzt. Hier stelle ich jedoch eine überarbeitete und erweiterte Analyse vor. Vgl. Birgit Käufer: „Es war einmal die Fotografie, die Puppe und die Verwirrung der Geschlechter - Cindy Shermans ‚Fitcher’s Bird‘“, a.a.O.

bunden, die jeweilige Position ist jedoch nicht eindeutig festgeschrieben. In Korrespondenz von Text und Bild entsteht ein komplexes Spiel zwischen Subjekt und Objekt, Täter und Opfer. In diesem Kontext offenbaren sich erneut die performative Struktur von Geschlecht, Identität sowie der KünstlerInnenidentität im Besonderen. Mit dem Aufschlagen des Buches sind auch die BetrachterInnen an den Szenerien beteiligt. Im Zuge der Buchrezeption erkennen sie sich selbst als oszillierende Gestalt, etwa dann, wenn sie mit der Puppe die Plätze tauschen und gleichsam die fotografische Bühne betreten. Somit verweist bereits der einführende Satz ins Märchenreich: „Now this is a story for those who are not squeamish, for it is about a wicked wizard who liked to cut people up.“⁹⁷, auf die den BetrachterInnen drohende Gefahr.⁹⁸

Once upon the time ...

Das Grimmsche Märchen „Fitcher’s Bird“ erzählt von Fitcher, dem Zauberer, dessen Macht in der Berührung besteht. Als Bettler verkleidet, empfängt er Brot von jungen Mädchen. Sobald Fitchers Hand die des Mädchens berührt, muss dieses bedingungslos folgen. In einem Korb verschleppt Fitcher das Opfer und bringt es in sein Haus, das angefüllt ist mit seltsamen Bestien und Vögeln. Bevor das Mädchen seine Braut werden kann, muss dieses jedoch eine Probe bestehen: Während seiner Abwesenheit darf das Mädchen das Haus erkunden, dafür erhält es einen Schlüsselbund. Doch das Zimmer, auf das der kleinste Schlüssel passt, darf es nicht betreten. Zugleich soll das Mädchen ein Ei bei sich tragen. Von der Neugier getrieben betritt es schließlich doch den verbotenen Raum und erblickt einen Kessel gefüllt mit Blut und zerstückelten Körpern. Vor Schreck lässt das Mädchen das Ei in den Kessel fallen. Die Blutspuren auf dem Ei lassen sich nicht mehr entfernen und werden für Fitcher zum Indiz für das Vergehen des Mädchens, das als Strafe nunmehr selbst im Kessel endet. Der gleiche Prozess wiederholt sich mit ih-

97 Fitcher’s Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a.a.O., o.S.

98 Bislang fand dieses Buch in der Rezeption nur wenig Beachtung. Bronfen etwa erläutert zwar die selbstreflexive Struktur dieser Arbeit sowie die Inszenierung der Umkehrung von Machtstrukturen, dabei analysiert Bronfen jedoch in erster Linie den Plot des Märchens und lässt die spannungsreiche Beziehung zwischen fotografischer Inszenierung und Text weites gehend außen vor. Auch den expliziten Rekurs auf das Medium Fotografie, der unter anderem zentrales Thema der Inszenierung ist, erwähnt sie nicht. Aus den gleichen Gründen geht auch Lorecks Analyse zu Shermans „Fitcher’s Bird“ nicht weit genug. Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz.“, a.a.O., S. 18. Vgl. auch dies.: „Jenseits der Hysterie: Cindy Shermans Privattheater des Grauens“. In: Dies.: Das Verknotete Subjekt, a.a.O., S. 757 ff. Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 104 ff.

rer Schwester. Bis Fitcher die dritte und listigste Schwester entführt. Auch diese betritt den Kesselraum, zuvor bettet sie das Ei jedoch in einen Schrein mit Gänsefedern. Sie ordnet die Körperfragmente aus dem Kessel, setzt sie wieder zusammen und lässt sie damit erneut zum Leben erwachen. Dem Zauberer präsentiert sie das unversehrte Ei, der sie daraufhin zu seiner Braut ernennt. Von nun an muss Fitcher erfüllen, was das Mädchen verlangt. In einem Korb soll er die Hälfte seines Goldes zum Haus ihrer Eltern tragen. Unter den Goldmünzen versteckt sie ihre Schwestern. Mit einer Warnung schickt das listige Mädchen Fitcher auf den Weg: Eine Rast sei nicht erlaubt, durch ihr kleines Fenster könne sie ihn kontrollieren. Beim Versuch, von der schweren Last auszuruhen rufen die Schwestern im Wechsel aus dem Korb, Fitcher solle doch weitergehen, denn sie könnten ihn beobachten durch ihr kleines Fenster. In der Zwischenzeit schmückt das Mädchen einen Totenkopf mit Blüten und Juwelen und stellt ihn in das oberste Fenster von Fitchers Haus. Ihren Körper trinkt sie mit Honig und wälzt sich in einem aufgeschnittenen Federbett. Als Vogel getarnt kommt sie Fitcher entgegen, welcher sie nicht von seinen anderen Tieren unterscheiden kann und somit fragen muss: Bist du des Fitchers Vogel und was macht meine Braut? Das Mädchen antwortet: Ja ich bin's und deine Braut sitzt am Fenster, sie wartet auf dich. Fitcher bemerkt die Täuschung nicht, er winkt dem Schädel zu und betritt sein Haus. Das Mädchen verschließt die Türen und verbrennt es samt dem Zauberer.

Zur fiktiven Story des Märchens entwirft Sherman eine Bildergeschichte. Als Pendant zum Text erscheint auf der gegenüberliegenden Seite jeweils eine Fotografie der Puppe.⁹⁹ Im Vergleich zur deutschen Originalversion wird das Märchen von Sherman in einer konzentrierten schriftlichen Version wiedergegeben. Einige entscheidende Sätze, wie der Einleitungssatz, sind ergänzt worden, ebenso werden die wichtigsten Fakten der Story bereits zu Beginn benannt:

„His [Fitchers, B.K.] power was so great that all he had to do was touch someone, and that person could not move away from him and had to do what he wanted. The spell would only be broken by a women who proved to be

99 Insgesamt sind es fünfzehn Fotografien, ein Frontispiz und die Fotografie des Covers. In der vorliegenden Analyse bespreche ich 12 Bilder, um die für die Interpretation signifikanten Aspekte herauszuarbeiten. Die Reihenfolge, der von mir besprochenen Bilder weicht von der Reihenfolge in „Fitcher's Bird“ ab.

obedient to his will and agree to marry him, because, of course, then no spell would be needed.“¹⁰⁰

Die kurzen Textpassagen, die nur bestimmte Momente der Geschichte akzentuieren, korrespondieren mit denen in starker Fokussierung präsentierten Details der fotografischen Aufnahmen, die wiederum erst im Zusammenhang mit dem Text ihre Dechiffrierung erfahren. Wie bereits erläutert wurde, setzt sich der fotografische Akt aus einem Vorgang des Findens, des anschließenden Herauslösens und der Übertragung in einen anderen Kontext zusammen, mit der die Bezeichnung einhergeht.¹⁰¹ In einer strukturell vergleichbaren Bewegung wird der erste Blick der RezipientInnen von *Fitcher's Bird* auf die irritierende Fotoseite fallen und dort nicht zu entschlüsselnde Details finden. Die BetrachterInnen, die immer auch LeserInnen sind, setzen das Fundstück mit dem Inhalt der Textseite zusammen. Erst in diesem wechselseitigen Verfahren erfährt das objet trouvé seine Bezeichnung. Das BetrachterInnenauge wird zur Kamera, die RezipientInnen lassen selbst eine „Metafotografie“ entstehen. Die fiktive Erzählung und das fotografische Bild bestätigen sich somit wechselseitig in ihrer Bedeutung. Da die Fotografie jedoch nur bestimmte Aspekte des Textes reflektiert, bleibt genug Raum, um der Phantasie freien Lauf zu lassen. Entsprechend beschreibt auch Barthes das punctum als Detail, das über sich hinausweist¹⁰², gleichsam auf den Fragmentcharakter des fotografischen Bildes rekurriert und eine Defokussierung von Bedeutung evoziert. Häufig erfüllt das Bild jedoch nicht das, was der Text verspricht. Daraufhin versuchen wir selbst, die Lücken zu schließen und werden zu Bedeutungsgeneratoren.¹⁰³

Analog zur fiktiven Märchenerzählung stellen die Fotografien artifizielle Geschöpfe dar. Dennoch bleibt es nicht bei einer beruhigenden Künstlichkeit, vielmehr präsentieren sich die Figuren erneut als Chimären zwischen Artefakt und „natürlichem“ Wesen.¹⁰⁴ Auf einer Doppelsei-

100 *Fitcher's Bird*. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a.a.O., o.S.

101 Vgl. dazu das Kapitel „Das objet trouvé“, S. 108.

102 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 55.

103 Hanne Loreck zitiert in ihrer Analyse von „*Fitcher's Bird*“ nicht den verkürzten englischen Text, sondern aus der deutschen Version des Märchens, damit geht der von mir skizzierte strukturelle Zusammenhang, der fokussierten Text- wie Bildelemente verloren. Vgl. Hanne Loreck: *Geschlechterfiguren und Körpermodelle*, a.a.O., S. 104 ff.

104 Bronfen versteht Shermans Version von „*Fitcher's Bird*“ als Reflexion auf den durch den männlichen Künstler erzeugten Tod. Kunst braucht und schafft tote Körper. (Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., S. 17 ff.) Auch hier wäre zu ergänzen, dass die Bilder Shermans vielmehr den aus dem fotografischen Akt hervorgegangenen changierenden Puppenkörper zwischen

te zeigt die erste Fotografie des Buches den Zauberer (Abb. 163). Die großen Poren der Haut, die Falten, die verfaulten Zähne, die feuchten Lippen und das viele Haar suggerieren Natürlichkeit, gleichzeitig jedoch wird mit dieser Überzeichnung bis hin zum Monströsen die Künstlichkeit deutlich. Die groteske Inszenierung prononciert das Match zwischen „Realität“ und Phantasma.

Die Erzählung von der Macht des Zauberers, der die jungen Frauen durch Berührung in seinen Bann zieht, fungiert schließlich als Metapher für den fotografischen, künstlerischen Akt. Fitcher „fotografiert“. Die „Frau als Bild“ bzw. die „Frau im Korb“ ist das Ergebnis des männlichen „fotografischen Blicks“. So zeigt die Fotografie die „männliche“ Hand, die nach der des Mädchens greift (Abb. 164) und der Text kommentiert: „[...] he touches the maiden's hand, and she was then in his power and had to get into the basket and be carried off“.¹⁰⁵ Erst im „fotografierten“ Zustand kann Fitcher über sein Objekt der Begierde verfügen. Der fotografische Akt selbst ist Gegenstand des fotografischen Bildes sowie der Erzählung. Die Hände werden daher zum Leitmotiv der Fotostory und erscheinen vielfach als Protagonisten im Bild: Das fotografische Bild das Double der „Realität“ – präsentiert die Hand, den Stellvertreter der Puppe, die wiederum als unser Alter Ego funktioniert. Mit dieser Ineinanderblendung von Substituten wird unsere Vorstellung von Essenz ad absurdum geführt. Ferner fügt Sherman dem Märchen einen weiteren entscheidenden Satz hinzu, der dem Original in dieser Pointierung fehlt: Der Zauberer lebt in einem Haus „[...] filled with strange beasts that Fitcher had enchanted“.¹⁰⁶ Die fiktive Gestalt lebt in einer Welt bevölkert mit phantastischen, von ihm verzauberten Wesen, in einer Welt aus Bildern. Mit Fitcher als Orpheus der Märchenwelt wird der Künstlerstatus ironisch kommentiert.

Ebenso wie Fitcher, so sind auch die BetrachterInnen mit der Macht der Berührung ausgestattet. In Korrespondenz zu ihren fotografischen Blicken zweiter Instanz berühren sie die Seiten des Buches, blättern Blatt um Blatt und überbrücken den Abstand von Fotocut zu Fotocut. Dabei werden auch sie zu Wiederholungstätern. Doch ebenso wie sich für den Zauberer das subversive Potenzial der performativen Wiederholung (die dreifache Entführung) schließlich gegen ihn wendet, so kehren sich auch für die BetrachterInnen die Verhältnisse ins Gegenteil. Im Akt der Rezeption geraten sie selbst in den Fokus von Fitchers Blick und treten an

„Leben und Tod“, Kunst und „Natur“ präsentieren, sei es die Figur Fitchers oder die Körper der Mädchen.

105 Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a.a.O., o.S.

106 Ebenda.

die Stelle des von ihm begehrten Objekts: Stellvertretend für die Hand des Zauberers tangieren uns seine Augen. Die Kongruenz von Blick und Hand ist ostentativ, als drohendes Zeichen ragt sie von links unten aus dem Off ins Bild (Abb. 163). Die Hand wird damit zum Scharnier zwischen fotografischem und BetrachterInnenraum, sie überbrückt die Schnittstelle und betont diese zugleich. Auch der Kopf des Zauberers überschreitet das Bildformat bzw. wird gleichzeitig vom Bildkader beschritten. Durch die Unteransicht wird die Inversion der Blick- und Machtstrukturen besonders exponiert. Die Augen Fitchers stehen an der höchsten Stelle im Bild, die BetrachterInnen scheinen diesen Blick nicht erwidern zu können, stattdessen sehen sie sich mit einer unübersichtlichen Front von Barthaaren konfrontiert und schauen in die bedrohlichen Öffnungen der Nasenlöcher. Das Blickfeld ist außer Kontrolle geraten, stattdessen werden die RezipientInnen selbst zu Fitchers Objekt der Betrachtung. Im Hintergrund sind die Strukturen des Korbes zu sehen, in dem auch die BetrachterInnen zu landen drohen. Eine vergleichbare Verunsicherung ruft bereits das Buchcover hervor. Auch hier blickt uns Fitchers „Kameraauge“ mürrisch entgegen, während seine Haare das Buchformat überziehen und sich nicht dem vorgegebenen Rahmen fügen wollen. Die Kunstfigur wird erneut zum „aktiven Teilnehmer“ im Zuge der Rollenzuschreibung zwischen Subjekt und Objekt.

Auch die weiteren Bildarrangements Shermans spiegeln unseren voyeuristischen Blick. Der Kessel (Abb. 167), von dem es im Märchen heißt, dass die zerstückelten Mädchenleiber im Blut schwimmen, bildet das Hauptmotiv der fotografischen Inszenierung. Im Hintergrund sind ein Holzblock samt Axt, Eisenkugeln an einer Eisenkette sowie Handschellen zu erkennen. Auf dem roten Vorhang ist ein Totenkopf appliziert. Ebenso wie der Druck auf den fotografischen Auslöser den mortifizierten und fragmentierten Bildkörper generiert, so dienen Kugeln, Ketten und Handschellen dazu, den Körper zu fixieren. Mit der Axt gelingt es, den Kopf vom Körper zu trennen und ihn gleichsam zum Bild werden zu lassen. Der Kessel, der die vom Künstler geschaffenen toten Körper birgt, erscheint somit als Sinnbild fotografischer Aufnahmen. Der Bildraum, der den Kessel umgibt, steht für das „Off“ der Fotografie und symbolisiert den Raum der fotografischen Zurschaustellung; Hier das Medium Buch selbst. Der Erzählung folgend betritt das Mädchen aus Neugier diesen Raum, um in der Folge selbst im Kessel zu enden. Mit dem Aufschlagen des Buches setzen auch die BetrachterInnen ihre Subjektposition aufs Spiel. Über die Interaktion mit dem Bild geraten sie in eine Zone *inbetween*. So scheinen uns ein Wandsegment, das am linken Bildrand zu erkennen ist sowie ein goldener Lichtstreifen, der auf den Kessel fällt, in den Bildraum zu leiten. Gleichzeitig weist der Lichtstrahl auf den Blick

der VoyeurInnen zurück: Projektionen und Bildkörper bedingen einander. Darüber hinaus verdeutlicht das Licht die Konsequenzen des fotografischen Aktes. Mit der indexikalischen Berührung geht gleichzeitig der Cut durch Zeit und Raum einher. Somit scheinen wir selbst an der „Türschwelle“ zwischen fotografischem Illusionsraum und Betrachtersphäre zu stehen. Die Körperfragmente jedoch, die der Erzählung nach im Kessel schwimmen sollen, sind auf dem Bild nicht zu sehen. Dafür können sie nun in der Phantasie der BetrachterInnen entstehen.

Die große Hand des Zauberers erscheint als weiteres bildfüllendes Motiv (Abb. 165), die uns anstelle des Mädchens den Schlüsselbund entgegenhält. Erneut sind wir in das Geschehen involviert. Im Prozess der fotografischen Rezeption haben wir den kleinsten Schlüssel bereits entgegengenommen und gleichsam den verbotenen Raum betreten. Der Schlüssel, der zum Greifen nah erscheint und dennoch unerreichbar ist, markiert unsere gespaltene Position. Zwar überwindet unser Blick die Grenze zum abgeschlossenen fotografischen Raum – auch uns droht der Kesseltod –, während die Fotohaut jedoch unüberwindbar bleibt.

Die verschwommenen Umrisse einer Hand erscheinen in einem kleinen Spiegel im Hintergrund eines weiteren Bildes (Abb. 168). Die dazugehörige „reale“ Hand ist nicht zu sehen, sie muss sich daher im Off des BetrachterInnenraums befinden, um im Spiegel erscheinen zu können. Es könnte die Puppenhand oder auch die Hand der BetrachterInnen sein, die im Spiegelrahmen erscheint. Mit der Spiegelung wird somit ein Detail unseres Körpers „fotografiert“ und zum Bestandteil des Bildes. Als Medium der Duplikation und Selbstvergewisserung führt uns der Spiegel unsere gespaltene Identität vor. Im Zentrum des Bildvordergrundes ist der Schrein mit den Gänsefedern zu sehen, wir selbst scheinen das Ei hineingelegt zu haben und auch der kleine Schlüssel liegt erneut für uns bereit. Als Pedant zum Schlüssel ragt ein Dolch als Zeichen für den fotografischen Schnitt durch Zeit und Raum in das Bild hinein, der uns zur Interaktion animiert. Durch den Schrein wurde das Ei aus dem beweglichen und fragilen Status in eine sichere Position überführt und gleichsam fotografisch fixiert, während das Vanitasstillleben, das den Schrein umgibt, den Zeitverlauf außerhalb der „Fotografie“, die Bewegung auf den Tod zu symbolisiert.

Im Grimmschen Märchen wird das Mädchen vorerst zum Objekt des Zauberers, doch in der Erzählung und in der weiteren Bildinszenierung verkehrt sich auch dieses Verhältnis in sein Gegenteil. Die Buchdoppelseite zeigt das neugierige und vor Angst weit aufgerissene Augenpaar der Puppe, das durch seine langen Wimpern als weibliche Physiognomie gekennzeichnet ist (Abb. 166). Schweiß und Glanz auf der Haut unterstreichen die scheinbare Emotion und suggerieren Natürlichkeit. Der Blick

der zwischen Kunst und „Natur“ changierenden Gestalt ist jedoch nicht unmittelbar auf die RezipientInnen gerichtet. Vom Bildausschnitt eng umfasst – einem Briefschlitz gleich – schauen die voyeuristischen Augen der Puppe auf ein imaginäres entsetzliches Anderes, das sich außerhalb des fotografischen Rahmens zu befinden scheint. Das Querformat der Fotografie erinnert zudem an eine Kinoleinwand. Im Dunkel des Kinosaals können die VoyeurInnen die Filmszene genießen, und auch das Medium Buch lockt mit dem Versprechen einer intimen Betrachtung. Hier jedoch spiegeln die Puppenaugen unseren schaulustigen Blick. Die Puppenepidermis und die Fotomembran sind so nah aneinander gerückt, dass sie sich am linken Bildrand miteinander verbinden: Ebenso wie der Blick der BetrachterInnen auf die Oberfläche, auf das Außen der Puppe gerichtet ist, so gleitet ihr Blick entlang der fotografischen Membran. In dieser strukturellen Analogie weisen sich Puppen- und Fotohaut als Projektionsflächen aus. Der diesem Bild zugeordnete Textabschnitt endet mit den Ausführungen, dass das Mädchen seine Neugier nicht länger unter Kontrolle hat und den verbotenen Raum öffnet. Um der Geschichte weiter folgen zu können, müssen wir blättern, um so auf der nächsten Seite den Kessel zu erblicken (Abb. 167). Das Mädchen und die Leser-/BetrachterInnen begeben sich gemeinsam auf die gefährliche Entdeckungsreise: Der Erzählung weiter folgend erstarrt das Mädchen vor Angst, als sie die toten Leiber im Kessel entdeckt und damit ihrem eigenen Ende als fotografiertem Bildkörper entgegen blickt. In Shermans Inszenierung dagegen blicken die Puppenaugen und sind gleichzeitig erstarrt, auch damit spiegeln sie die Ambivalenz des gleichzeitigen Sehens und Gesehenwerdens. Angesichts dieser unheimlichen Erscheinung können wir im Augenpüppchen¹⁰⁷ nur unser eigenes Entsetzen entdecken.

Durch ein Loch im Korb können die Schwestern Fitcher beobachten, soweit die Erzählung. In starker Vergrößerung präsentiert die entsprechende Fotografie einen Ausschnitt des Korbes samt Lücke (Abb. 170). Die Goldmünzen an den Seiten geben den Blick frei auf einen geöffneten Mund mit großen Zähnen sowie den Ansatz einer Nase. Die dazugehörige Textpassage erläutert, wie Fitcher den Korb voller Gold zum Haus der Eltern trägt, während die Stimmen der Schwestern ihm eine Rast untersagen. Der Blick, der laut Erzählung auf Fitcher gerichtet sein sollte, scheint sich hier jedoch an uns zu wenden. Wir fühlen uns angeblickt, obwohl die Augen auf der Fotografie nicht zu erkennen sind und hinter

107 In Platons „Alkibiades I“ heißt es, dass das Augenpüppchen zum ersten Mal bei Sokrates erwähnt wird. Die Pupille des Anderen dient als Spiegel des Selbst. Vgl. dazu Farideh Akashe Böhme: „Fremdheit vor dem Spiegel“. In: Dies (Hg): Reflexionen vor dem Spiegel, Frankfurt am Main 1992, S. 38-49, hier: S. 38.

dem Korbgeflecht verborgen bleiben. Zudem sehen wir dem bezahnten Mund, dem Sinnbild der „vagina dentata“, entgegen. Der Bildkörper funktioniert hier nicht als Fetisch, sondern droht nunmehr seinen BetrachterInnen mit „Kastration“. Darüber hinaus verheißt die Öffnung im Korb optische Durchlässigkeit, während gleichzeitig durch die Gitterstruktur ein weitergehender Einblick verwehrt wird. Thematisiert ist das ambivalente Versprechen der fotografischen Haut selbst, die Transparenz verspricht und dennoch undurchdringlich ist.

Ebenso wie sich die BetrachterInnen mit ihren eigenen Projektionen konfrontiert sehen, so wechselt auch Fitchers Position zwischen Blickendem und Bildobjekt, und auch das Märchen hält in seinem weiteren Verlauf eine Inversion der Machtverhältnisse bereit. Die im Buch folgende Fotografie zeigt in einer diagonalen Aufteilung das Dreiviertelprofil von Fitchers Kopf (Abb. 171). Er hat seine Augen geschlossen, Schweißperlen schimmern auf seiner Haut. Die obere Diagonale wird von dem Flechtwerk des Korbes eingenommen. Die Falten des Puppengesichtes und die Struktur des Korbes gleichen sich in ihren Oberflächen und thematisieren ebenfalls die fotografische Membran. Nunmehr erscheint die „männliche“ Kunstfigur als Opfer des voyeuristischen Blicks. Analog berichtet der Text vom Leiden Fitchers. Der Korb, der ihm sonst als Medium der Fixierung und des anschließenden Transports diente, wird nun zur Last.

Das listige Mädchen setzt schließlich die zerteilten Körper wieder zusammen. Auf dieser erzählerischen Ebene ist sie nun im Besitz der fotografischen Verlebendigungsmacht. Die fotografische Inszenierung jedoch zeigt weiterhin fragmentierte Geschöpfe; das Vexierbild bleibt bestehen (Abb. 169). Der Ein- und Ausschlussmechanismus des fotografischen Kaders trägt selbst zur Zerteilung der Körper bei und wird damit als selbstreflexives Moment im Bild zitiert. Geklonten Wesen gleich liegen sich die Mädchengesichter gegenüber und sind dennoch nicht vollkommen identisch, so scheint etwa das Haar des unteren Kopfes etwas dunkler zu sein. Die Symmetrie des Bildarrangements erinnert an die Arbeiten Bellmers oder Moliniers. Hier wie dort rekurren die Verdopplungen der Körper, ihre Ähnlichkeiten und gleichzeitigen Unterschiede auf die Theorie der Abstände, die den performativen Prozessen der Körperproduktion sowie dem fotografischen Akt gleichermaßen zugrunde liegt. Die Lichtgestaltung des Bildes visualisiert schließlich das indexikalische Prinzip: Das obere Viertel des Raumes ist von einem gelben, der untere Bereich von einem blauen Licht erfüllt. Das Gelb schreibt sich in das Gesicht der unteren Puppe ein, ebenso wie das Blau in dem oberen Pendant widerscheint. Das mit Farbe sichtbar gemachte Licht ist die Voraussetzung der fotografischen Darstellung sowie der „Frau als

Bild“. Die sich gegenüberliegenden und wechselseitig „fotografierenden“ Blicke der Puppenaugen bilden ferner das Analogon zur BetrachterInnen-Bild-Relation. Auch der Blick der RezipientInnen „fotografiert“ und wird dabei selbst zum „Fotografierten.“

Den von dem Mädchen vollzogenen Akt der Verlebung und der zerstückelten Körper liest Bronfen als „Selbstporträt“ Shermans. Auch die weiteren Täuschungsmanöver der listigen Schwester, ihre Maskerade als Vogel und das Ersetzen ihres Körpers durch einen Totenschädel, den sie im Fenster wie in einem Bilderrahmen platziert, führt Bronfen als weitere Hinweise auf Shermans vielfältige Verwandlungs- und Ersetzungsstrategien an, mit dem sich ihr „Selbst“ letztendlich als Repräsentation erweist.¹⁰⁸ Zu ergänzen wäre hier die Funktion, die dem Ei im Märchen zukommt. Es funktioniert gleichsam als „Dokumentarfotografie“. Wie das Licht in das fotografische Bild, so schreibt sich das Blut in die Haut des Eis ein und ist nicht mehr zu entfernen. Es wird damit zum Beweis für den Ungehorsam des Mädchens. Doch auf die Authentizität der „Fotografie“ zu vertrauen lässt den Zauberer selbst in die Falle gehen. Die listige Schwester kehrt die Machtverhältnisse um, dabei wendet sie das Potenzial des Zauberers gegen ihn selbst. Sie schaltet das Ei aus, umgeht das Überwachungsorgan. Dieses zeigt nunmehr die manipulierte „Wahrheit“ an, ebenso präsentieren die fotografischen Arbeiten Shermans die „authentische Spur“ inszenierter „Realität“. Der genannten These Bronfens möchte ich mich daher anschließen und sie zudem erweitern. So erscheint mir vielmehr das wechselnde Macht-/Ohnmachtverhältnis, das sich im Märchen zwischen Fitcher, dem Fotografen und dem listigen Märchen entspinnt, das eigentliche „Selbstporträt“ Shermans zu sein. Denn ihre changierende Rolle, als Künstlerin gleichzeitig „Frau als Bild“ zu sein, ist ein durchgängiges Thema ihrer Arbeiten. In struktureller Entsprechung verkehren auch die den Märchentext begleitenden fotografischen Arrangements vermeintlich eindeutige Positionen immer in ihr Gegenteil und spiegeln damit nicht zuletzt „Shermans“ paradoxe Situation.

Im Folgenden berichtet das Märchen von der Maskerade des Mädchens als Vogel. Fitcher kann nicht zwischen ihr und seinen anderen Tieren unterscheiden, somit verkennt er seine Braut. Umgekehrt fällt er auf die gefälschte Braut, den Totenschädel, herein. Fitcher meint, in der Kopie das „Original“ zu erkennen und unterliegt damit dem subversiven Potenzial performativer Duplikation. Das sich innerhalb der Narration entwickelnde Vexierbild funktioniert in struktureller Analogie zur Ver-

108 Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., S. 18.

unsicherung, der sich die BetrachterInnen ausgesetzt sehen. Denn das Ergebnis der im Märchen beschriebenen Verwandlungen stellt Sherman auch fotografisch dar: So präsentiert sich das Vogelwesen als Fragment. Kopf und Füße sind vom Fotokader abgetrennt, allein der mittlere Bereich des Puppengeschöpfs erscheint im Bild (Abb. 173). Die Federn verunklären die Konturen des Körpers. Nur die Fingerkuppen, die nicht von den Federn bedeckt sind, weisen auf die Anatomie des Puppenmädchens und an den Beinen schimmert die Kunsthaut unter den Federn hervor. Doch der vermeintliche Durchblick auf den echten Körper erfüllt sich nicht. Vielmehr wird die Suche nach Essenz angesichts der erneuten Verwandlung des künstlichen Doubles, alias Sherman, ad absurdum geführt, das darüber hinaus eine weitere Mimikry vollzieht. Nur von der Rückseite ist die Figur beleuchtet, das Licht verleiht der Gestalt einen Strahlenkranz. Die Grenzen des Körpers, vom Federkleid bereits gelockert, scheinen sich im Lichtschein weiter aufzulösen; der Körper schreibt sich ein in den ihn umgebenden Raum.

Eine weitere Irritation erzielt Sherman mit der Nichtkongruenz von Text und Bild. Während Fitcher, der Erzählung folgend, den geschmückten Schädel mit seiner Braut verwechselt, so bietet sich dieser den BetrachterInnen eindeutig als Totenkopf dar (Abb. 172). Für sie ist die makabere Ausstattung des Schädels mit Blüten und Juwelen eindeutig. Dagegen besteht die Irritation vielmehr auf der medialen Ebene. So können wir nicht entscheiden, ob wir uns auch hier mit einer Fotografie, die den Blick auf „vorfotografische“ Szenen verspricht oder mit der Reproduktion eines Vanitasgemäldes konfrontiert sehen. Somit werden uns die Strukturen unserer Realitätswahrnehmung, die auf mimetischem Sehen beruhen, vor Augen geführt. Die historische Codierung unserer Wahrnehmungsmuster¹⁰⁹ wird offensichtlich und ihre Glaubwürdigkeit zur Disposition gestellt.

Das Schlussbild der Fotostory vereint alle bereits angeklungenen Ambivalenzen (Abb. 174). Als monströse Gestalt tritt Fitcher uns entgegen. Sein Gewand ist verrutscht, neben seinem umfangreichen Haupt- und Gesichtshaar entblößt sich die Brustbehaarung. Er präsentiert sich als Wesen zwischen Mensch und Tier und scheint somit von der gleichen Spezies wie seine Bestien zu sein. Das Monster als performative Gestalt hält darüber hinaus eine Verunsicherung der Geschlechtsidentität bereit. So scheint seine Brust „weiblich“ zu sein. Trotz seiner bedrohlichen Erscheinung sind Fitchers Augen vor Angst weit geöffnet, und mit seiner schweißnassen Hand greift er sich vor Entsetzen an die Stirn. Die letzte

109 Vgl. dazu meine Ausführungen in dem Kapitel „Die Fotografie als Spur der Wirklichkeit“, S. 27.

Fotografie des Buches bildet somit den Brückenschlag zum Anfangsbild: Fitcher starrt seiner eigenen Vernichtung entgegen. Sein tötender Blick trifft ihn nun selbst. Der Brennpunkt wird gegen ihn zurückgespiegelt. Die Schlussworte Cindy Shermans verabschieden das Szenario mit Ironie:

„They [das Mädchen, ihr Vater und ihre Cousins, B.K.] locked the doors of the house and burned it down with Fitcher in it, and so he troubled no one ever again. The three sisters lived on with their parents and, in time, all married happily and lived in joy with their husbands.“¹¹⁰

Ein ernst zu nehmendes Happy End? Oder eröffnet sich in diesem Zirkelschluss zum Anfangsbild der Reigen der Verunsicherung nicht vielmehr once again and again and again?

110 Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a.a.O., o.S.

ABBILDUNGEN CINDY SHERMAN



*Abbildung 105: Cindy Sherman, # 21,
Schwarzweißfotografie, 1978,
20,3 x 25,4 cm.*



*Abbildung 106: Cindy Sherman # 67,
Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.*



Abbildung 107: Cindy Sherman, # 76, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm 50,8 x 61 cm.



Abbildung 108: Cindy Sherman, # 72, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.



Abbildung 109: Cindy Sherman, # 66, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.



Abbildung 110: Cindy Sherman, # 74, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.



Abbildung 111: Cindy Sherman, # 79, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.



Abbildung 112: Cindy Sherman, # 205, 1989, Farbfotografie, 135,9 cm x 102,2 cm.



Abbildung 113: Cindy Sherman, # 216, 1989, Farbfotografie, 221,5 x 142,5 cm.



Abbildung 114: Cindy Sherman, # 198, 1989, Farbfotografie, 97,4 x 70,7 cm.



Abbildung 115: Cindy Sherman mit Maske auf dem Dach ihres Hauses, Fotografie von Albert Watson, New York 1994.



Abbildung 116: Cindy Sherman, # 277, Farbfotografie, 1993, 124,6



Abbildung 117: Cindy Sherman, # 210, 1989, Farbfotografie, 170,2 x 114,3 cm.



Abbildung 118: Cindy Sherman, # 213, 1989, Farbfotografie, 105,4 x 83,8 cm.



Abbildung 119: Cindy Sherman, # 194, 1989, Farbfotografie, 106,5 x 70,7 cm.



Abbildung 120: Cindy Sherman, „Busriders“, 1976/ 2000, 15
Schwarzweißfotos, je 25,4 x 20,32 cm (1/3).



Abbildung 120: Cindy Sherman, „Busriders“, 1976/ 2000, 15
Schwarzweißfotografien, je 25,4 x 20,32 cm (2/3).



Abbildung 120: Cindy Sherman, „Busriders“, 1976/ 2000, 15
Schwarzweißfotografien, je 25,4 x 20,32 cm (3/3).



*Abbildung 121: Walker Evans, „Subway Passengers“,
Schwarzweißfotografie, New York 1938, 12,2 x 15 cm.*



Abbildung 122: Cindy Sherman, „Studio view”, Farbfotografie, Rückseite des Covers zu „Cindy Sherman Retrospective”. Ausst-Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998.



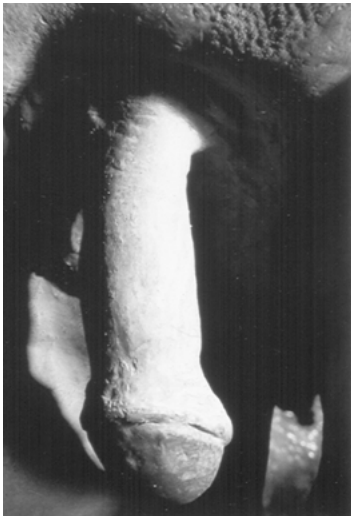
Abbildung 123: Cindy Sherman: Farbfotografie.



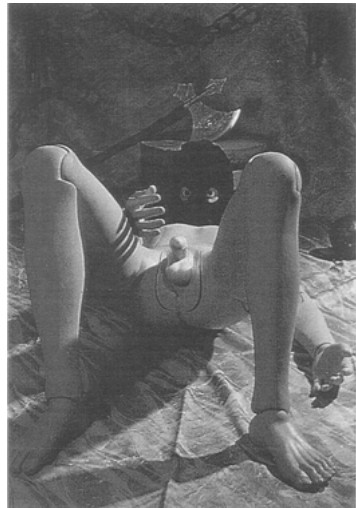
*Abbildung 124: Cindy Sherman, # 311,
1994, Farbfotografie, 193 x 129, 5 cm.*



*Abbildung 125: Cindy Sherman, # 255, 1992,
Farbfotografie, 114,3 x 172,7 cm.*



*Abbildung 126: Cindy Sherman,
252, 1992, Farbfotografie,
190, 5 x 127 cm.*



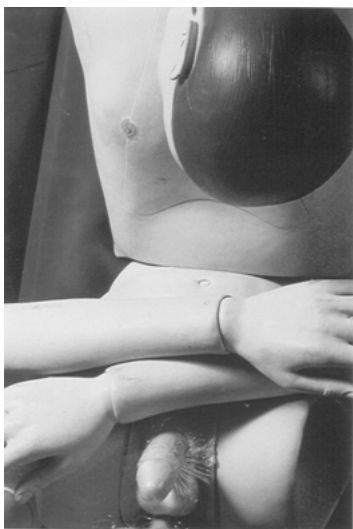
*Abbildung 127: Cindy Sherman,
256, 1992, Farbfotografie,
172,7 x 114,3 cm.*



*Abbildung 128: Cindy Sherman,
258, Farbfotografie,
172,7 x 190,5 cm.*



*Abbildung 129: Cindy Sherman,
253, 1992, Farbfotografie,
190,5 x 127 cm.*



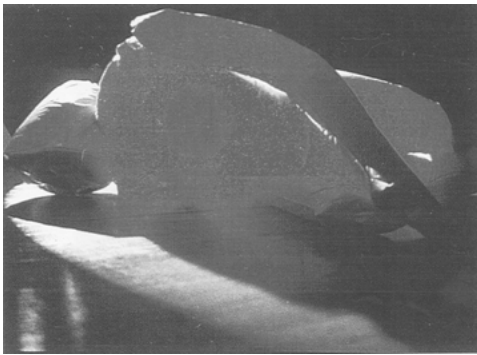
*Abbildung 130: Cindy Sherman,
259, 1992, Farbfotografie,
152,4 x 101,6 cm.*



*Abbildung 131: Cindy Sherman,
257, 1992, Farbfotografie,
172,7 x 114,4 cm.*



*Abbildung 132: Cindy Sherman, # 188, 1989,
Farbfotografie, 112,7 x 169,2 cm.*



*Abbildung 133: Cindy Sherman, # 231,
1987, Farbfotografie, 80 x 104,1 cm.*



*Abbildung 134: Cindy Sherman, # 264, 1992,
Farbfotografie, 127 x 190,2 cm.*



Abbildung 135: Cindy Sherman, # 250, 1992, Farbfotografie, 127 x 190,5 cm.



Abbildung 136: Cindy Sherman, # 262, 1992, Farbfotografie, 190,5 x 152,4 cm.



Abbildung 137: Cindy Sherman, # 263, 1992, Farbfotografie, 101,6 x 152,4 cm.



Abbildung 138: Cindy Sherman,
261, 1992, Farbfotografie,
172,7 x 114,4 cm.

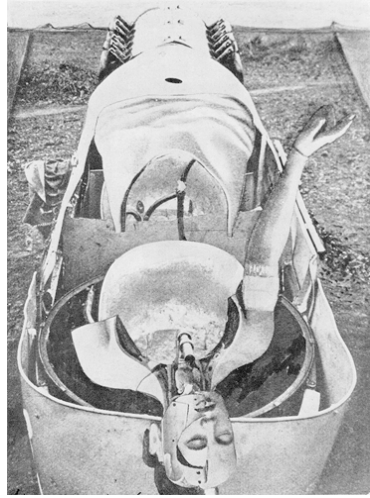


Abbildung 139: Max Ernst, die
anatomie, 1921, Postkarte einer
Collage.



Abbildung 140: Cindy Sherman,
353, 2000, Farbfotografie,
91,44 x 60,96 cm.



Abbildung 141: Cindy Sherman,
177, 1987, Farbfotografie,
120,2 x 181,2 cm.



Abbildung 142: Cindy Sherman, # 191, 1989, Farbfotografie, 228,6 x 152,4 cm.



Abbildung 143: Cindy Sherman, Farbfotografie.



Abbildung 144: Cindy Sherman, Farbfotografie.

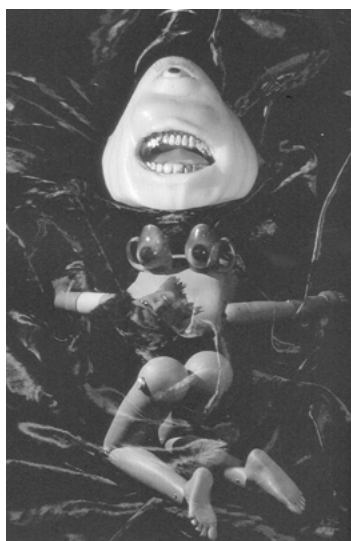


Abbildung 145: Cindy Sherman, # 308, 1994, Farbfotografie, 176,5 x 119,4 cm.



Abbildung 146:
Cindy Sherman, # 312, 1994,
Farbfotografie,
154,9 x 105,4 cm.



Abbildung 147:
Cindy Sherman, # 336, 1999,
Schwarzweißfotografie,
54,6 x 82,55 cm.



Abbildung 148:
Cindy Sherman, # 337, 1999,
Schwarzweißfotografie,
90,2 x 64,8 cm.



Abbildung 149 und 150:
Cindy Sherman, # 347, 1999,
Schwarzweißfotografie
Cindy Sherman, # 342, 1999,
64,8 x 97,9 cm. Schwarzweiß-
fotografie.



Abbildung 151: Cindy Sherman, # 341, 1999, Schwarzweißfotografie, 90 x 59,7 cm.



Abbildung 152: Cindy Sherman, # 344, 1999, Schwarzweißfotografie, 85,7 x 80 cm.



Abbildung 153: Cindy Sherman, # 343, 1999, Schwarzweißfotografie, 97,8 x 64,8 cm.



*Abbildung 154: Cindy Sherman,
246, 1987, Farbfotografie,
66 x 98,4 cm.*



*Abbildung 155: Cindy Sherman,
314 E, 1994, Farbfotografie,
111,8 x 76,2 cm.*



*Abbildung 156: Cindy Sherman: # 314 F, 1994, Farbfotografie,
76,2 x 101,6 cm.*



Abbildung 157:
Cindy Sherman, # 324, 1995,
Farbphotografie,
147,3 x 96,5 cm.



Ab. 158: Cindy Sherman, #
190, 1989, Farbphotografie,
Größe insg: 235 x 180,3 cm,
die beiden Bildhälften
jeweils 117,5 x 180,3 cm.



Abbildung 159: Cindy Sherman,
Farbphotografie.



Abbildung 160: Cindy Sherman,
Farbphotografie, 1991, (Edition
für Parkett, No.29), 15 x 11 cm.



Abbildung 161: Cindy Sherman, Farbfotografie.



Abbildung 162: Cindy Sherman, Farbfotografie.

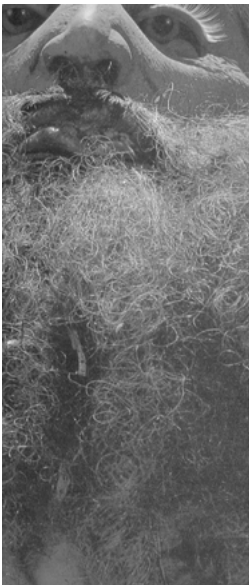


Abbildung 163: Cindy Sherman, Ausschnitt einer Farbfotografie aus „Fitcher's Bird“, 1992.



Abbildung 164: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher's Bird“, 1992.



Abbildung 165: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.

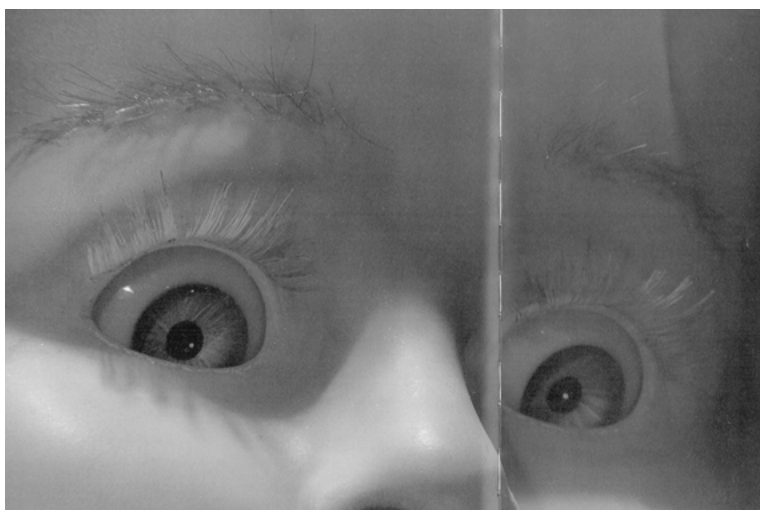


Abbildung 166: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 167: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 168: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992



Abbildung 169: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 170: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 171: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 172: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 173: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 174: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 175:
Inez van Lamsweerde: Pam, aus der
Serie Thank you Thighmaster,
digitale Fotografie, 1993.

